REVUE

DU SALON

PAR

LUCIEN SOLVAY

BRUXELLES
OFFICE DE PUBLICITÉ
IMPRIMERIE DE A.-N. LEBEGUE ET COMP^IE, LIBRAIRES-ÉDITEURS
36, RUE DE LA MADELEINE, 36

1873

Not to be taken out from
the Library. Price per
[illegible] Pudsey
[illegible] per annum

REVUE

DU SALON

(Sl. Rel d'Antoine Pelat
en 1875)

PAR

LUCIEN SOLVAY

BRUXELLES
OFFICE DE PUBLICITÉ
IMPRIMERIE DE A.-N. LEBÈGUE ET COMP^IE, LIBRAIRES-ÉDITEURS
46, RUE DE LA MADELEINE, 46

1875

PREFACE

L'ART ET LES ARTISTES BELGES EN 1875

L'homme est, en vérité, un étrange animal. Il a la paix, la tranquillité, le calme ; le bonheur s'offre à lui sous des formes souriantes; il n'a qu'à laisser faire le destin qui le guide, vivre sa vie comme elle vient, marcher tout droit, les regards tournés vers le ciel, dans un détachement complet des choses d'ici-bas...

Tel est l'artiste, élevé sur les sommets de l'idéal et à qui il est loisible de converser avec son art autant qu'il lui plaît, sans que jamais les misères politiques et sociales puissent l'atteindre.

Eh bien, non... Tout ce bonheur, il n'en veut pas, il le gâte, il le renie. Il replie ses ailes qui le portaient si haut, il préfère rester sur la terre, goûter, lui aussi, l'amertume des discordes humaines, se ronger l'âme, se faire de

la bile, partager, en un mot, toutes nos rancunes et toutes nos petitesses...

Le pauvre homme !

Il avait la paix, — il veut la guerre !

*
* *

C'est ce qui est arrivé cette année-ci, dans notre bonne ville de Bruxelles.

Le feu couvait sous la cendre depuis longtemps déjà. La *jeune école*, dont le siége est au *Cercle artistique*, et la *vieille école*, qui règne au café de l'*Observatoire*, se déclaraient rivales. Celle-ci, par droit de naissance, était la plus forte ; elle seule composait, à chaque exposition, le jury de placement, — qui est la grande puissance ; elle en usait à son gré et selon son bon plaisir.

De là, une animosité sourde dans le cœur des « jeunes, » sacrifiés par leurs adversaires. Enfin, cette fois-ci, à l'approche du Salon de Bruxelles, ils ont levé la tête ; ils ont dit :

— Nous aussi !...

Et la guerre a éclaté, vive et acharnée, traînant après elle son interminable cortége d'intrigues, de rivalités, de jalousies, que sais-je ?

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des artistes ?

*
* *

En vérité, quand on y songe, la chose est assez triste. Sur un terrain où l'on devrait se tendre la main, s'encourager mutuellement, on se sépare, on se regarde avec des yeux féroces, on se montre le poing, — et pourquoi ?

Ne peut-on pas s'entendre, faire des concessions de part et d'autre, unir les forces communes, au lieu de les diviser et de les affaiblir ?

La lutte, l'opposition, dit-on, porte ses fruits... En politique, soit; mais dans les arts, jamais. Deux partis, qui poursuivent et maintiennent leur système à outrance et quand même, ne peuvent que tomber dans l'exagération et l'exclusivisme. Le drapeau sous lequel on combat, l'amour-propre, le mot d'ordre, on ne voit plus rien d'autre : le beau et l'idéal deviennent des accessoires.

Un artiste, seul, individuellement, peut avoir ses idées à lui et les défendre envers et contre tous. C'est peut-être un fou, — c'est peut-être un génie. Permis à ses adversaires de ne pas le comprendre et de le combattre. Lui seul sait ce qu'il pense, ce qu'il croit juste, et il poursuit son idéal en dépit des profanes. S'il a raison, tôt ou tard on le reconnaîtra, on le comprendra et il sera proclamé un maître. S'il a tort, et s'il est homme de bon sens, peut-être se ralliera-t-il aux opinions des autres, qui valent mieux que les siennes.

Il n'en est pas de même d'un parti, d'une coterie, composée de nombreuses individualités. Celle-ci, si elle a raison, ne l'aura pas absolument; et si elle a tort, il ne lui sera point facile de se rendre à la vérité méconnue.

L'art est personnel avant tout; un groupe quelconque, séparé des autres par certaines formules, certaines lois à lui, auxquelles il obéit trop souvent en aveugle, ne peut en être l'expression sincère : la multiplicité et la variété de ses éléments s'y opposent.

*
* *

Chez nous, deux camps sont en présence : le camp des *vieux* et le camp des *jeunes*.

Les premiers disent aux seconds :

— Vous êtes un tas d'écervelés; vous êtes des révolutionnaires, des communards, des pétroleurs; vous voulez brûler les saines traditions académiques sur l'autel de vos utopies... Fous que vous êtes, vous avez plus de cheveux que de talent.

Et les jeunes répondent :

— Vieux que vous êtes, votre peinture est grise, froide et donne des nausées. Prêtres du poncif, du *mannequin* et des verroteries de l'antiquité, ô Chapelains, ô Racines, ô Campistrons d'académie... Fi donc! Nous sommes

la force, nous sommes la vie, nous sommes l'avenir, — nous sommes les *réalistes !...*

A quoi, moi profane, je répondrai avec humilité :

— O *vieux*, ô *jeunes*, *Observatoire*, *Cercle artistique*, conservateurs, avancés, révolutionnaires, académiques, réalistes, ô vous tous, faites-nous des tableaux où il y ait de la vie, de la passion, du sentiment, de la poésie; des tableaux qui me parlent au cœur ou à l'esprit, qui vivent dans le passé ou bien dans le présent, n'importe, mais qui vivent, de bons tableaux enfin, — et puis n'en parlons plus !

*
* *

Le *réalisme*, — voilà un bien beau mot, dont on abuse peut-être. Malheur à qui lui manquerait de respect et qui croirait s'en passer !

Mais qui donc prétend qu'il y a, parmi les peintres, des *réalistes* et des... *non-réalistes?* S'il en est de ces derniers, qu'on en fasse promptement justice : car ceux-là ne sont pas des peintres.

Le réalisme ? Mais la peinture peut-elle faire autre chose, — j'entends la bonne peinture, et non cette fabrique de *mannequins* badigeonnés destinés à effrayer les moineaux ou à servir de paravents?

De même, j'entends parler du vrai réalisme, du réalisme artistique — qui n'est pas de la photographie et qu'animent l'âme et l'inspiration du peintre.

Les *jeunes*, les intransigeants, disent :

— Nous sommes les seuls réalistes : nous prenons la nature sur le vif et nous la rendons telle qu'elle est.

— Cela doit être ainsi. Bien osé serait celui qui peindrait les arbres rouges, la terre jaune serin, et qui mettrait, au beau milieu de la nuit, et par pure fantaisie, un beau soleil tout neuf à la place de la lune qu'il trouverait trop fade à son gré.

— A bas la convention !

— Prenez garde... Si vous voulez être fidèles à votre programme, évitez alors avec soin de peindre l'expression d'une passion quelconque, comme la colère, la haine, l'amour, la joie... En faisant un petit homme ou une petite femme qui grince des dents, qui rit à gorge déployée ou qui chante une romance, vous risquez fort de tomber en plein dans la « convention » que vous haïssez tant : y a-t-il rien de plus ridicule, en effet, et de moins naturel qu'un personnage restant là, sur votre toile, la bouche grande ouverte, grinçant des dents ou riant à ventre déboutonné, éternellement, toujours et sans relâche ?

Dans tout sujet exprimant un sentiment, une scène ou une passion, il y a nécessaire-

ment un peu de convention ; cette convention, c'est l'arrangement, la forme, l'ordre — ou le désordre même — choisis par l'artiste pour mieux rendre son idée. Si l'on n'en veut à aucun prix, il ne reste plus qu'un genre de peinture à cultiver : c'est le paysage. Aussi voyons-nous tant de paysagistes parmi les jeunes artistes. Ceux-là sont conséquents avec eux-mêmes.

Encore beaucoup d'entre eux traitent ce genre un peu trop par-dessous la jambe. Ce n'est pas tout de copier un point de vue, quelques arbres, une chaumière, une prairie avec deux ou trois bonshommes qui s'y promènent. Il faut animer tout cela d'un souffle personnel que l'habileté seule ne donne pas.

La nature possède en elle-même une poésie, une grandeur, une harmonie suprême qu'une simple reproduction, si *réaliste* qu'elle soit, est impuissante à rendre Cette poésie, cette grandeur, cette harmonie, l'artiste doit les remplacer par sa poésie à lui, par son génie, par ce quelque chose de divin qu'il a en lui et qui fait de son œuvre une création nouvelle.

Voilà pourquoi le paysage, qui est de tous les genres le plus facile dans les mains des impuissants, en est véritablement le plus difficile et le moins accessible.

*
* *

Le peintre qui n'est pas réaliste, à un certain

degré, n'est pas un véritable artiste. Celui qui peint une figure d'après le *chic* ou qui copie un *mannequin* ne peut rien faire qui vaille. Il produira un *mannequin*, mais jamais un homme. Il triche dans son art, comme un joueur qui triche au jeu. L'un vaut l'autre.

On dit : — Le réalisme, c'est la modernité. Défense de représenter autre chose que des personnages, des costumes, des scènes qui se passent sous nos yeux...

Eh quoi ! les hommes ne sont-ils plus les mêmes ? Changent-ils de forme et d'aspect d'année en année ? Les passions humaines changent-elles aussi ?

Emerson, le grand moraliste américain, a écrit quelque part : « Ce qui est arrivé à Asdrubal ou à César Borgia est une *illustration* des puissances et des dépravations de l'esprit, aussi bien que ce qui nous est arrivé à nous-mêmes. Chaque nouvelle loi, chaque mouvement politique a son sens en vous. Asseyez-vous devant chacun de ces bulletins et dites : Ici est une de mes pensées; sous ce masque fantastique, odieux ou gracieux, ma nature de Protée se cache. Cela remédie à la trop grande proximité de nos actions et les jette dans la perspective ; et de même que l'Ecrevisse, le Bélier, le Scorpion, la Balance et le Verseau perdent toute bassesse quand ils nous apparaissent comme signes du zodiaque, ainsi je puis voir mes propres vices sans colère dans les personnes éloi-

gnées de Salomon, d'Alcibiade et de Catilina. »

Ah! mais voici : c'est ce maudit costume de notre époque qui cause tout le mal... Foin des défroques antiques et moyen âge! dit-on. Peignons des redingotes, des fracs et des habits!

La peinture est-elle donc une affaire de mode? Songez-y : le costume d'aujourd'hui n'est plus celui d'hier. Un artiste aura travaillé dix mois à un tableau — tout ce qu'il y a de plus moderne... Quand le Salon s'ouvrira, ce sera un tableau d'archéologie, la mode ayant changé.

Voilà où mène l'abus d'un système dans les arts.

Quant aux accessoires, aux mille détails d'ameublement, d'habitation, d'usage habituel, qui caractérisent un peuple ou une époque antérieure, ne sont-ils pas aussi *réels* que ceux qui nous entourent, pourvu qu'ils soient « vus » et « rendus » avec la vérité nécessaire?

Un vase étrusque est-il moins *réaliste* qu'un pot de chambre?

*
* *

Peu importe donc, à notre avis, l'époque que le peintre choisit, pourvu que cette époque, il la représente avec son caractère, sa vie et son esprit; que la représentation du temps où il se place soit complète, si mince que puisse être en apparence son sujet. Henri Leys, dans

une simple tête, fait revivre le moyen âge tout entier ; voilà pourquoi ses œuvres n'ont pas seulement un simple mérite archéologique ou de pastiche habile.

Donc, pas de cette peinture banale et guindée qui a la prétention d'être de la peinture d'histoire : art de mise en scène et de froide déclamation, où l'on chercherait en vain le souffle d'un peuple ou d'une croyance quelconque. C'est de l'anecdote contée par un professeur plus ou moins éloquent, et rien de plus.

Et remarquez ceci : très-souvent, ce sont les peintres les moins instruits qui donnent carrière à leur petit savoir dans des toiles énormes destinées, dirait-on, à illustrer quelque manuel d'histoire de Belgique ou d'histoire de France. Ils ne font rien qui vaille, malgré tous leurs désirs, par cela même qu'ils négligent le point essentiel, qui est l'esprit de leur sujet. L'ignorance de beaucoup de nos peintres est déplorable : Ils croient pouvoir rejeter comme inutiles une foule de connaissances accessoires, — la littérature, la poésie, la philosophie, pour ne parler que des principales. Et pourtant, comme elles élèvent les sentiments ! comme l'intelligence s'ouvre, comme l'inspiration naît dans leur intimité ! Un artiste, quelque genre qu'il peigne, doit nécessairement avoir un frottis de littérature et aimer les poëtes ; la variété, la délicatesse ou la noblesse des expressions appelle celles des idées.

L'horreur du livre est trop commune; elle fait tomber dans le métier, dans les répétitions, dans les vulgarités, — et alors c'est la mort.

L'ignorance fait l'absence d'imagination; on ne choisit plus ce qui est le plus beau, mais ce qui est le plus facile. Puis, les coteries s'en mêlent; un faux réalisme, terre-à terre (comme aussi, au point opposé, le faux idéal), s'empare de l'artiste; celui-ci, sous prétexte de modernité quand même et toujours, s'il n'a pas un talent tout à fait supérieur, ne produit plus que du commun et que du plat... Où donc est cette essence divine de l'art qui illumine les œuvres et les grandit, grâce au génie créateur de l'homme?

O peintres, parmi tous ces riens qui passent avec le temps, sous ces habits taillés à n'importe quelle coupe et par n'importe quel tailleur, mettez un cœur, mettez une âme : votre œuvre sera toujours moderne et toujours jeune!

—

A côté des artistes et des coteries, il y a une puissance qui, bien dirigée, peut être excellente, mais qui, trop souvent, abuse des moyens dont elle dispose, frappe en aveugle et devient un grand mal. C'est la critique.

La plupart du temps, le critique d'art est grincheux, dur, exclusif. Il a ses moments de bonne et de mauvaise humeur, ses préférences

et ses antipathies. Il juge les autres d'après ses goûts et passe les œuvres au crible de ses préjugés.

Des sentiments de l'artiste, de son but, de ses efforts, de ses travaux, il n'en tient aucun compte. Tout ce qu'il n'aime pas est mauvais.

Voilà comment l'on juge.

Puis, il y a le critique dithyrambique qui embouche la trompette et frappe à tour de bras sur sa grosse caisse littéraire en l'honneur de chaque nullité qui passe. Celui-ci n'est pas moins fatal que celui-là.

Savez-vous bien quel est le vrai critique, celui qui ne se trompe guère et qui seul est dans la vérité, avec son gros bon sens et ses jugements dénués d'artifices ? Eh bien, — récriez-vous ! — c'est le bourgeois, — le bourgeois, c'est-à-dire la masse du public intelligente, saine et éclairée, qui décide en dernier ressort et avec laquelle il faut toujours compter.

Celui-là n'a point de ces haines inexpliquées, de ces despotismes féroces, de ces enthousiasmes immodérés qui gonflent parfois le cœur d'un jeune artiste d'un immense orgueil, et qui le portent aux nues, pour le faire retomber demain de toute la hauteur où on l'avait élevé... Il juge sainement, posément, sans phrases ni discours. C'est la grande voix publique qui parle, et rarement on la démentira. Mieux que toute autre, elle sait trouver le défaut ou la qualité d'une œuvre, rendre justice à qui le mé-

rite, admirer les grands et sourire aux petits qui passent inaperçus.

Voilà la critique impartiale, devant laquelle les spécialistes assermentés finissent eux-mêmes par s'incliner et qui, en somme, a seule raison.

*
* *

Au risque de devoir, nous aussi, nous incliner parfois devant ce grand juge, comme coupable d'avis et d'appréciations téméraires, nous essayons aujourd'hui une Revue du Salon de 1875, — laquelle aura du moins pour mérite d'avoir été faite avec franchise, sans sacrifier à aucun parti pris d'école, et dans l'intérêt de l'art seulement.

L'art belge est, en ce moment, dans une crise violente, que les animosités stériles ne peuvent qu'aggraver. Il faut se détacher de toute formule absolue, de toute chaîne, de toute entrave qui empêche les ailes de se déployer et retient sur la terre l'oiseau qui voudrait s'envoler à la lumière.

La critique doit aider à cette liberté d'essor. Il ne lui appartient pas d'apporter, dans son examen des œuvres exposées, les préjugés et les systèmes suivis dans l'un ou l'autre camp. Elle doit rester neutre. Son rôle n'est pas d'épouser les passions de ceux dont elle s'occupe, mais de défendre loyalement, sans haine

ni préventions, la cause de l'art, — une cause sacrée entre toutes.

C'est pour cette cause que nous combattons : nos efforts lui sont acquis et ne faibliront pas.

LE SALON

Le Salon de 1875, qui vient de s'ouvrir, est le plus complet et — disons le avec joie — le plus beau de tous ceux qui ont été organisés jusqu'à ce jour à Bruxelles.

Jamais plus nombreuses toiles n'ont été envoyées par les artistes et reçues par le jury; jamais aussi exposition n'a réuni plus d'œuvres recommandables et dignes d'admiration Les étrangers, les Français surtout, ont fourni leur meilleur contingent, luttant ainsi vaillamment avec nos peintres, dont l'ardeur ne peut qu'être stimulée par cette féconde rivalité.

Le Salon de Paris avait, cette année-ci, été dur et injuste envers beaucoup d'œuvres belges; d'amères récriminations s'étaient élevées à ce

sujet, et le mot de « revanche » grondait sourdement... Par bonheur, nos artistes oublient vite le mal; ils n'ont pas voulu, dans le placement des tableaux envoyés de Paris, user de représailles, et en cela il faut les féliciter. Les Français brillent au premier rang, dans la baraque de la place du Petit-Sablon, à côté des Belges; plusieurs des plus belles œuvres du Salon sont dues à leur pinceau.

Après eux viennent les Hollandais, dont le concours ne fait jamais défaut, et qui se remarquent surtout par un esprit national fortement accusé — ce qui est une qualité précieuse et trop souvent oubliée —; puis, les Allemands, les Italiens, les Anglais, — voire même les Espagnols.

*
* *

Dans cette Revue du Salon, à travers cette longue enfilade de salles, il serait difficile d'adopter une marche régulière. Force nous est donc d'aller un peu à l'aventure, nous dirigeant de droite et de gauche, et nous occupant naturellement tout d'abord des œuvres les plus saillantes et qui attirent davantage l'attention.

—

I. — LES GRANDES TOILES.

Pénétrons aussitôt dans la grande salle de l'Exposition, et parlons, sans préambule, du tableau qui sera certainement, pour sa nouveauté et sa hardiesse, l'un des plus remarqués et des plus discutés du Salon.

N° 567. *A l'Aube*, par Charles Hermans. — M. Charles Hermans est en quelque sorte le chef de la jeune école, et je ne serais pas éloigné de dire que c'est lui qui, en compagnie de deux ou trois autres, en font à eux seuls toute la fortune. Ici, nous avons affaire à un habile et, qui plus est, à un peintre de beaucoup de talent. Peu importent les théories; le seul moyen de montrer qu'on a raison, c'est d'apporter une œuvre, — une œuvre véritable : et voici que tout le monde donne raison à M. Hermans.

Seulement, celui-ci est, par lui-même, un grand danger pour les jeunes artistes ; il faut s'en méfier, — ma foi, oui... Il est « quelqu'un, » ou plutôt il est « lui ». Il possède la science, l'adresse et l'esprit. Muni de ce bagage, il suit le chemin vers lequel le pousse sa personnalité ; et il fait bien. Mais il a derrière lui tout un groupe de « petits » qui s'essoufflent à courir sur ses traces, croyant le sentier plein de fleurs et s'égarant dans l'ornière, hélas ! — Que ces petits prennent garde !

La grande toile « *A l'Aube* » a la dimension d'une peinture d'histoire. Rien n'est plus moderne que le sujet. La nuit fait place au jour; quelques ouvriers, le pas léger et la conscience libre, s'en vont à leur travail, lorsque soudain une joyeuse société de viveurs sort d'un restaurant à cabinets particuliers et les heurte au passage. Un de ces débauchés est là, revêtu de l'habit noir traditionnel, le chapeau sur le derrière de la tête, ébauchant encore un sourire fatigué et se tenant à grand' peine sur ses jambes. Deux femmes, en toilette tapageuse et fripée, ont pris chacune un de ses bras; l'une avance vers lui ses lèvres, qui demandent un baiser; l'autre, agitant un éventail devant elle, entraîne le jeune homme vers un fiacre : — précaution utile.

Derrière ce trio, sur les marches du restaurant, un couple aux allures plus tranquilles regarde la scène d'un œil indifférent.

Toutes ces figures sont peintes très-vigoureusement; l'expression de lassitude et d'ivresse, après une nuit gaiement passée, est juste sans être chargée — ce qui était l'écueil difficile à franchir. Il y a de la grâce dans les mouvements des deux femmes. M. Hermans excelle, du reste, à dessiner les élégances du beau sexe; son crayon léger s'y prête avec succès.

A gauche, le groupe des ouvriers contraste avec le précédent : le labeur honnête face à face avec le vice qui s'amuse. C'est ce contraste

qui fait la moralité de l'œuvre. Peut-être l'expression de l'ouvrier du milieu qui détourne et baisse la tête devant ce spectacle odieux est-elle un peu trop dramatique ; l'antithèse serait suffisamment accusée si ce mouvement de répulsion était moins apparent ; plus de simplicité conviendrait mieux dans ce sujet si simple.

Les progrès de M. Hermans sont brillants ; son œuvre du Salon actuel est grande et belle. Jeter un sujet vulgaire sur une toile de cette dimension, c'était là une tentative hardie, et elle a complétement réussi.

Que l'auteur se méfie cependant des tons gris, fort en honneur parmi la jeune école. Sous prétexte de rendre avec vérité cette opacité de l'air particulière à la Belgique, on tombe vite dans un coloris lourd et terne qui exclut toute distinction et n'est pas toujours dans la réalité.

Le tableau dont nous parlons demanderait une tonalité plus vive qui en relevât la nuance un peu fade : par exemple, dans le fond, un reflet rouge de lumière ou de feu. L'effet serait meilleur.

N° 1101. *Camoëns,* par Slingeneyer — L'histoire raconte que Camoëns, l'illustre poëte portugais, rappelé d'exil et revenant dans son pays, fut assailli par une tempête et fit naufrage sur les côtes de la Cochinchine. Il se sauva à la nage avec son poëme des Lusiades qu'il avait soigneusement gardé près de lui — et dont il n'avait sans doute pas de copie.

C'est cet événement que M. Slingeneyer a représenté dans son nouveau tableau. Le poëte, au milieu des flots qui roulent autour de lui, est parvenu à s'accrocher à un récif et, se sentant sauvé grâce à ce secours providentiel, il élève les regards vers le ciel avec une expression profonde de joie et de reconnaissance. A côté de lui, gît le manuscrit de son poëme; à ses pieds deux de ses compagnons sont étendus sans vie sur le rocher humide.

La composition est simple et vise à l'effet. Peinture soignée, poncée et lisse comme un miroir. Les figures sont supérieurement dessinées ; il y a là un raccourci — celui du corps sans vie étendu au premier plan — qui est tout à fait remarquable. Voilà pour la « main-d'œuvre. »

Quant à la conception, je constate une recherche évidente du sentiment tragique : le bonheur du poète, sa gratitude envers le ciel en se voyant arraché à un péril imminent et en retrouvant tout à coup, non-seulement la vie, mais la gloire et l'immortalité prêtes à disparaître avec lui. Car ici, ce n'est pas d'un naufragé vulgaire qu'il s'agit ; à l'idée du danger, égal pour tous les hommes, s'en mêle une autre qui prédomine : c'est un poète, c'est un génie, c'est tout un siècle sur le point de périr et qui renaissent à la lumière. Voilà précisément comment le réalisme vulgaire d'un semblable événement, pris dans des circonstances extraor-

dinaires, peut être agrandi et ennobli par l'idéal. Cette élévation de pensée et d'exécution, explicable et nécessaire ici, M. Slingeneyer s'est efforcé de l'atteindre, et il y est parvenu en partie. Mais son œuvre est froide dans sa correction savante et ne sera jamais qu'un beau morceau académique.

N° 40. *Respha protégeant les corps de ses fils contre les oiseaux de proie,* par Georges Becker. — Voici la plus grande toile du salon ; elle nous vient de Paris, où déjà elle a figuré cette année. Le sujet est emprunté à la Bible et pouvait tenter un audacieux. M. Becker l'a traité avec la volonté bien ferme de faire une œuvre puissante ; il n'a rien négligé pour cela, mais a-t-il réussi ? Je ne le pense pas.

Le long d'une potence colossale sont attachés en croix les sept fils de Saül sacrifiés à la colère des Gabaonites. La nuit plane, lugubre et profonde, sur eux. La mère de deux de ces victimes, Respha, veille ; un oiseau de proie s'élance furieusement pour se repaître de leurs corps ; mais Respha, armée d'un long bâton, l'œil en feu et le geste menaçant, s'apprête à combattre l'oiseau. Tel est le sujet qui, dans sa primitive simplicité, peut se réduire à ceci : *Combat d'une femme et d'un vautour.* Mais, ici un sentiment plus élevé rend la scène plus noble et plus tragique : l'amour maternel de cette femme qui veut garder inviolés les corps de

ses enfants. Il fallait de la grandeur, mais de cette grandeur réelle qui ne consiste pas seulement dans les dimensions exagérées d'un tableau. M. Becker, en voulant trop, a obtenu moins qu'il pouvait désirer. On ne doit pas lui nier un effort louable de conception. Sa peinture a de la vigueur. Il a présenté la scène dans les conditions qu'il pouvait croire les plus favorables à saisir et impressionner le public. Le terrain rocailleux et abrupt dans lequel est plantée la potence ; le ciel noir et roulant des nuages tourbillonnants, comme pour augmenter l'effroi de la situation : tout prête à un effet d'horreur... Et, cependant, cette impression d'horreur, personne ne la ressent. On reste insensible devant cette toile, qui excite l'étonnement plutôt que l'émotion.

La raison en est simple : pour émouvoir, il faut être vrai avant tout, et M. Becker a négligé cette grande condition. Son tableau est une œuvre de mise en scène, où la déclamation remplace la sincérité. Il n'y a rien de réel là dedans : le ciel est de granit, la Respha est de marbre, comme aussi les corps des fils de Saül appendus à la potence. Cette mère n'est pas une femme : c'est un masque tragique de théâtre comme les anciens s'en appliquaient sur le visage pour jouer le drame.

La nature n'a rien à voir dans cette composition immense où la convention règne seule. On dirait, à première vue, une allégorie. Dès

lors, pas d'émotion possible ; il n'est pas une mère qui soit touchée tout d'abord de pitié à la vue de ce spectacle ; l'effet cherché est nul, et la toile de M. Becker n'est qu'une fusée audacieuse qui semble contenir l'incendie, mais qui retombe aussitôt en fumée.

N° 457. *Lutteurs,* par Falguière. — Ce tableau nous arrive de Paris, précédé d'une certaine réputation. M. Falguière est un des sculpteurs français les plus justement renommés. Il a voulu, lui aussi, prendre la palette et les pinceaux, et joindre au modelé des formes l'éclat de la couleur. Les *Lutteurs* réunissent, dans leur exécution, les qualités du sculpteur et du peintre ; ils sont de plus un excellent exemple pour beaucoup de peintres qui croient superflue l'étude approfondie de l'anatomie humaine.

On ne fait plus guère le « nu », non pas que la pudeur moderne l'interdise, mais parce que la science des artistes devient plus rare. Rubens, Jordaens, Michel-Ange, tous les anciens maîtres de toutes les écoles connaissaient à fond la structure de l'homme ; aujourd'hui, on la néglige et l'on a tort. La « figure » fait place de plus en plus au paysage : signe d'impuissance.

Il y a pourtant moyen encore, malgré nos mœurs, de traiter le « nu », sans sortir de la vraisemblance. Les *Lutteurs* de M. Falguière sont un sujet essentiellement antique ; l'auteur

aurait pu les placer dans un cirque romain ou en faire des héros des jeux olympiques. Il a préféré rester moderne ; les pugilats de nos cirques et de nos foires le lui permettaient, sans altérer sa conception première. Il a lancé ses lutteurs et les a représentés corps à corps devant un public d'amateurs rangés sur des gradins. Des draperies et des tentures rouges tamisent la lumière et répandent un demi-jour mystérieux sur la scène : ce qui produit sur les chairs nues des jeux d'ombre très-vigoureux.

Le seul reproche à faire est celui-ci : on n'oublie pas assez que ces hercules rivaux et surtout les spectateurs de la lutte sont là qui « posent » devant le peintre. Ces derniers ne s'intéressent pas au combat auquel ils assistent ; leur présence n'est expliquée que pour servir de cadre au groupe des assaillants. Ce n'est pas dans une baraque ou dans un casino quelconque qu'ils se trouvent, mais dans l'atelier de M. Falguière, et ce sont ses amis. Ainsi, le respect du réalisme produit précisément le défaut de vraisemblance et de naturel. Cet arrangement est tout de convention, et cette douzaine de messieurs qui regardent sans voir forme une galerie fort peu réjouissante. Tout cela aux dépens de l'intérêt et de la vie.

N° 824. *La Guerre des Paysans*, par Constant Meunier. — Dans les ombres du soir, au pied d'une croix plantée au milieu des bruyères

de la Campine, une troupe de paysans armés se rassemblent, sous les regards d'un prêtre, et reçoivent de leur chef des ordres pour la défense de la cause sacrée. Tel est le sujet que représente la toile de M. Meunier. L'idée était belle et féconde en développements. Malheureusement, l'inspiration a fait défaut à l'artiste et la faiblesse de l'exécution a complété encore le vide absolu de son œuvre. L'atmosphère est lourde; le groupe des paysans est dessiné sans choix ni variété; on dirait les figures plaquées les unes contre les autres : toutes sont au même plan et d'une monotomie d'expression vraiment malheureuse. Pas un scintillement sur les faux que tiennent les défenseurs de leurs foyers et qui semblent avoir été trempées dans l'encre. Pas un éclair dans ces yeux que la foi et la vengeance doivent animer. L'âme est absente dans cette grande toile vulgaire. Il n'y a que la figure du vieux prêtre, à gauche, au premier plan, qui ait quelque physionnomie. Le reste est déplorable. — C'est une revanche que M. Meunier doit prendre; qu'il soigne davantage la distinction de son coloris et qu'il acquière un peu plus la science de la composition. Il y a dans son tableau un effort louable vers la sincérité et la nature, effort que les qualités techniques indispensables doivent venir seconder.

N° 812. *La Mère des Gracques*, par Mellery. — Nous avons eu l'occasion de voir cette page récemment, lorsqu'elle a été envoyée de Rome par son auteur. Sa présence au Salon n'a pu modifier l'impression qu'elle nous avait causée au Palais-Ducal, et qui est celle-ci : M. Mellery est un jeune prix de Rome doué des plus sérieuses qualités. Il possède une grande habileté de peintre, il a du goût et ne demande qu'à affirmer sa personnalité pour se faire un nom. Mais comment une toile, telle que cette *Mère des Gracques*, peut-elle venir d'Italie et avoir été inspirée sous ce beau ciel bleu des poëtes? Voyez-la : tout y est gris et terne, le ciel, les figures et les vêtements qui les couvrent. Les types qui ont servi de modèles aux personnages sont pris dans la plus basse classe du peuple, dirait-on, et rien de distingué ne les anime. Sont ce là les fières Italiennes, les majestueuses Romaines de l'histoire? Evidemment, l'artiste s'est laissé égarer par un faux respect des traditions classiques. C'était son envoi obligatoire de Rome ; il a tenu à être académique, il a craint de paraître trop sincère, trop *lui*. D'autres études d'après nature, exposées au Salon, sont là pour montrer que la note réaliste se dégagera tôt ou tard de son talent, et n'attend que le moment de se dévoiler. Nous pourrions avoir en lui un bon peintre de plus; la sûreté de main et la pureté du dessin se remarquent déjà chez lui à un degré élevé. On

trouve dans la *Mère des Gracques* une sobriété de composition et d'expression rare chez un débutant.

M. Mellery, libre et dégagé des langes classiques, a l'étoffe d'un peintre vraiment réaliste et moderne. S'il ne s'égare pas dans le fatras académique, nous le verrons un jour à l'œuvre. Mais, pour Dieu, plus de Gracques !

N° 522. *En 1795*, par Jules Goupil. — Voici une œuvre jeune, et déjà célèbre Elle nous vient de Paris, où les applaudissements du public l'ont saluée comme un des plus beaux morceaux de peinture moderne. Et ce n'est pas trop dire. M. Goupil, que son habileté à peindre les étoffes chatoyantes de soie et velours semblait appeler vers ce genre facile et apprécié des marchands, montre que, sous une apparence frivole, se cache un des artistes les mieux doués de ce siècle. Cette *Merveilleuse* du Directoire, cette héroïne du temps de Mme Angot a toute l'austérité et le caractère d'un chef-d'œuvre ancien, sorti de l'atelier d'un maître révéré. Elle se tient là, droite et majestueuse, au milieu de son cadre noir, qui ajoute à l'ensemble un certain cachet de vétusté plein de saveur; la tête, surmontée d'un immense chapeau à plumes, se perd dans une épaisse perruque; la figure émerge, pâle et fine, de ce lourd accoutrement imposé par la mode. La dame relève d'un geste simple le bord de sa robe de

soie aux reflets miroitants. La peinture est sobre et large. On se sent attiré devant cette grande personne dont l'aspect impose et force l'admiration. M. Goupil est coutumier de chefs-d'œuvre; on n'a pas oublié ses adorables têtes exposées au dernier Salon d'Anvers; on peut attendre beaucoup de son talent, parce qu'il a la force et la sûreté des grands maîtres. L'école française possède en lui une de ses gloires les plus incontestées. Que la jeune école belge médite sa *Merveilleuse de 1795;* ils verront qu'il n'est pas absolument nécessaire d'avoir recours aux colifichets modernes pour être vraiment réaliste.

—

II. — QUELQUES PEINTRES D'ENFANTS.

N° 5. *Groupe d'enfants ; portraits*, par Agneessens. — Ce tableau se recommande par de sérieuses qualités de facture, bien qu'il soit peint dans une gamme de tons un peu noirs. Au premier plan, le petit garçon qui offre un morceau de sucre à un terre-neuve est la figure la moins réussie ; la pose n'a pas assez d'abandon ; les chairs du visage sont mortes et le regard est atone. Les trois enfants du second plan plaisent mieux ; de la grâce dans l'attitude des petites filles, l'une couchée, l'autre appuyée sur un sofa de velours. Le bébé du milieu a de la crânerie, mais le mouvement du corps semble gêné. Nous voudrions aussi plus de lumière dans cet ensemble harmonieux. Les enfants appellent le soleil ; il ne faut pas le leur enlever.

N° 1363. *Portrait de M. C. Somzée*, par Emile Wauters. — Ce M. Somzée est un joli enfant d'une huitaine d'années, accompagné d'un magnifique lévrier brun assis à ses côtés. L'auteur déjà célèbre de la *Folie d'Hugues Van der Goes* a fait de ce portrait un tableau véritable, une œuvre de grande valeur. L'enfant est campé fièrement ; une petite toque noire posée derrière la tête ; un large col de tulle

retombe sur les épaules ; le corps est vêtu d'un petit costume de velours noir qui suit les formes. La physionomie a ce caractère vif et prof nd qui impose. Le regard est décidé, la lèvre ferme, la peau d'une pâleur légèrement bistrée. La manière de M. Wauters semble devenue plus large et plus sûre encore depuis trois ans. C'est la fermeté de touche et la pureté du dessin où l'on reconnaît le maître. Ce portrait — la seule œuvre exposée par l'auteur — vaut les plus belles compositions.

N° 429. *Portrait de la fille de l'auteur*, par Carolus Duran. — Peu de peintres, plus que celui-ci, ont de la prétention à être coloristes, et il y en a peu qui le soient moins que lui. M Carolus Duran (si vanté dans ces derniers temps pour ses portraits), se fait une étrange illusion à ce sujet ; il croit que le coloris consiste dans l'éclat des couleurs, dans la hardiesse et la crudité des tons qui jurent entre eux... Et il agit en conséquence. Rien n'est moins vrai. Un artiste peut se montrer coloriste dans un simple dessin au crayon noir ; les couleurs n'y font rien : c'est la valeur des tons habilement employés, qui fait le véritable coloris. Partant de son faux principe, M. Carotus Duran offre aux yeux éblouis ses pétarades picturales qui ne sont souvent rien moins qu'agréables. Le portrait de sa petite fille, exposé l'an dernier à Gand, avait une harmonie distinguée et assez heureuse. Celui-ci ne l'est plus du tout.

La robe mauve de l'enfant est plaquée sur un fond d'un rouge-carmin criard ; il n'y a point d'air entre la figure et le fond ; l'assemblage de ces deux teintes vives forme l'aspect le plus dissonant. L'auteur a parfois mieux réussi dans ses audaces.

N° 205. *Une Vocation*, par Cluysenaar. — Quel charme exquis dans ce délicieux enfant paresseusement couché au fond de son fauteuil et la tête enfoncée dans un moelleux coussin de velours ! C'est bien la grâce enfantine et naïve de cet âge, l'insouciance, la pensée légère et étonnée qui se fait jour dans ce jeune cerveau. C'est le portrait de son propre fils que l'auteur a peint ; l'amour paternel, inspirant le talent de l'artiste, a produit une œuvre qu'il faut admirer sans réserve. L'enfant tient dans sa main droite un crayon ; de l'autre, qu'il laisse pendre à côté de lui, s'est échappée une feuille de papier noircie, — son premier dessin peut-être... De là le titre : *Une Vocation*. — « Lui aussi, un jour, il sera peintre... » Ainsi pense le père. Et il anime ce regard brillant et déjà profond, et il entr'ouvre cette bouche rose prête à confier ses premières illusions.

Le gouvernement a acquis cette belle page, si pleine de fraîcheur et de vie. Il n'aurait pu mieux choisir, et nous l'en félicitons.

N° 1300. *Puis-je entrer?* par Jean Verhas. — Les deux frères Jean et Franz Verhas

se sont voués spécialement aux enfants, à leurs jeux, à leurs plaisirs, et cela avec un réel talent. Le second y mêle le culte des élégances féminines; le premier ne partage pas avec d'autres ses soins et ne les réserve qu'à eux seuls. Nous ne nous occuperons donc que de lui maintenant.

La toile intitulée *Puis-je entrer?* est l'une des plus réussies de l'auteur. Elle nous représente une petite fille entr'ouvrant naïvement la porte vitrée d'une serre, pour murmurer sa question à de certaines grandes personnes que le peintre nous a cachées avec soin et dont nous nous inquiétons peu. Ce petit visage rose qui interroge en souriant est vivant de malice. L'attitude du corps de l'enfant hissé sur le bout de ses pieds mignons a de l'aisance et n'a rien de maniéré. La figure est en pleine lumière et se détache avec légèreté sur un fond de feuillage très-juste de tons.

M. Jean Verhas a su trouver, dans un genre de peinture devenu banal et ordinairement cultivé par des pensionnaires en vacances, des ressources nouvelles qu'il ne doit qu'à lui-même, à la finesse et à l'esprit de son pinceau. Toutes ses pages n'ont pas un mérite égal, il est vrai; ainsi, dans une autre salle.

N° 1299. *Le portrait de la mère*, par le même, — est bien inférieur au précédent. La tonalité générale est fine, mais un peu fade et sans relief. La petite fille, appuyée à la chaise

bleu pâle et essayant, elle aussi, de dessiner le portrait de sa mère, n'est pas faite de chair, mais de bois; ce n'est pas un enfant, c'est une poupée.

N° 1298. *Blankenberghe*, par le même. — Trois enfants bêchent sur le sable, au bord de la mer. Ce groupe a de la gentillesse, tout en étant un peu « apprêté. » L'expression est naïve, sauf celle du petit garçon, qui manque de charme. La mer qui déferle aux pieds de ces jeunes travailleurs, est d'une tonalité fort juste et d'une facture habile. Que M. Verhas soigne avec attention les chairs de ses bambins; en voulant leur donner de la finesse, il leur ôte la vie. Les jambes et les bras des deux petites filles sont du même rose que celui de la cabine du premier plan. On les dirait faites du même bois.

1199. *Roses et papillons*, par Van Camp. — Ce peintre gracieux a le printemps dans sa palette. Il le prodigue généreusement — et souvent sans mesure. Il a la note délicate et distinguée que l'on rencontre peu chez nous : un peu plus de goût et de tact la ferait mieux valoir.

Une petite fille, droite et pensive au milieu d'un parc verdoyant, regarde un essaim de papillons qui se joue dans les fleurs. La finesse de coloris de la robe rose est remarquable; mais

l'ombre répandue sur le visage de l'enfant manque de légèreté, ainsi que la chevelure rousse qui retombe sur ses épaules. On voudrait voir aussi ce tableautin plus achevé; tel quel, ce n'est qu'une simple esquisse où rien n'est suffisamment accusé. Pas de minutie de détails qui rend la peinture mince, — soit ; mais encore ne faut-il pas de négligence. Le vert du feuillage me semble faux ; il est criard et tient du vert-de-gris ; la nature est plus discrète.

N° 584. *Guerre sans danger*, par Horowitz. — Peinture de salon, tranquille et « comme il faut. » Une jolie petite fille est couchée tout de son long sur le plancher — ô la mal élevée! — et excite en riant la colère d'un bébé; le *casus belli* est un polichinelle. Les physionomies sont gentilles; le dessin est soigné; c'est quelque chose.

N° 762. *Le Spectre rouge*, par Lobrichon. — Encore un polichinelle, — un diable rouge qui sort de sa boîte, sans crier gare; — mais celui-ci est un bon diable qui fait rire de tout leur cœur les deux petits personnages qui s'en amusent, non sans les effrayer tout d'abord. Voilà des enfants qui paraissent bien vieux ! l'expression de leur joie et de leur effroi est celle de grandes personnes et n'a rien d'enfantin; de plus elle est exagérée.

N° 7. *La Chaise de Maura*, par Mme Alma Tadéma, — Maura, une enfant aux bas rouges qui auraient besoin d'être lavés, est nonchalamment couchée dans une large chaise de paille. Bébé archéologique, vu par les yeux du mari de l'auteur. L'union maritale est une belle chose et se remarque surtout dans les ménages — comme celui-ci — où les époux cultivent tous deux les Muses. La tonalité de cette toile n'a pas la fraîcheur et le cachet qui conviennent à un sujet pareil. Cet enfant a l'air de sortir du palais des Pharaons ; sa chair est jaune et sans consistance ; sa bouche sourit d'un sourire souffrant, mais non sans grâce. Mme Alma Tadéma possède, comme son mari, l'amour des détails ; même facture, même recherche du bizarre, à laquelle le cadre ne peut échapper. Au reste, de la science et de l'habileté, avec un certain caractère étrange qui doit plaire à nos voisins d'outre-mer.

Mais, hélas ! comme nous voici loin de la *Vocation* de Cluysenaar ! Vite, courons la revoir.

—

III. — LA PEINTURE RELIGIEUSE.

C'est une chose digne d'attention que de voir jusqu'à quel point de défaveur est tombée la peinture religieuse de nos jours. Elle devient plus rare d'année en année ; les peintres qui, naguère encore, s'essayaient presque tous en ce genre, n'en exposent plus, et en font moins encore. Le sentiment religieux s'est-il perdu à ce point? Dans ce siècle positif et de science, la foi, dit-on, s'est perdue, et la foi est indispensable pour produire une belle œuvre religieuse. Je ne sais si cette raison est bonne. Eugène Delacroix, Hippolyte Flandrin et, de nos jours, M. Humbert sont là pour prouver que le XIXe siècle n'est pas si stérile en « tableaux d'église, » — puisque c'est ainsi, en somme, qu'il faut les appeler.

Les anciens maîtres étaient *croyants ;* nous ne le sommes plus... Cela est vrai pour plusieurs, — mais pour d'autres? Rubens, qui peignit, comme un païen l'eût fait, la galerie de Médicis et tant de pages tout empreintes de la force exubérante et panthéiste du paganisme antique, était-il dans les conditions voulues lorsqu'il fit la *Descente de Croix*, l'*Assomption* et le *Christ foudroyant l'hérésie?* — et fit-il ces chefs-d'œuvre uniquement parce qu'il avait la foi chrétienne?

Nous avons, nous, modernes, d'autres ressources à tirer de l'art religieux. Le mysticisme n'est plus de mode ; le réalisme de la nature l'a remplacé. Les facilités de communications, qui faisaient défaut à nos ancêtres, nous ouvrent la voie des pays où les scènes de notre religion se sont passées; c'est dans ces contrées que l'artiste peut aller s'inspirer pour faire une œuvre religieuse de sérieuse valeur et qui empruntera à la réalité un sentiment plus fort et plus vivace. Le dessinateur Bida doit à ce respect de la « loi des milieux » d'avoir produit de fort belles pages, quoique trop modernes cependant : par sa recherche du pittoresque, il est tombé dans l'anachronisme ; ses personnages de la Bible ne sont pas des Juifs, mais des Arabes et des Algériens. — Chez nous, M. Verlat a fait de même : il va étudier *de visu* les mœurs et les types de l'Orient qui doivent lui servir pour son prochain *Calvaire*.

Au Salon actuel, absence presque complète de tableaux religieux. A quoi cela tient-il? Le clergé, chez qui le zèle catholique s'est pourtant ranimé avec tant de force en ces derniers temps, hélas ! est-il donc impuissant à ranimer la séve engourdie de la foi chrétienne? Parmi les œuvres qu'il commande pour l'ornement de ses chapelles, combien méritent l'attention ? Ce sont des objets de commerce et non des objets d'art.

A part les ouvrages exécutés dans les monu-

ments publics, et qui sont mentionnés à la fin du catalogue, trois ou quatre sujets religieux tout au plus sont exposés — *rari nantes in gurgite vasto*. Nous n'en parlerons que pour montrer précisément le vide absolu de pensée et d'exécution dans un genre jadis si en honneur.

N° 1170. *Le Christ descendu de la croix*, par Alexandre Thomas. — M. Thomas est un des vétérans de la peinture religieuse; il ne manque jamais à l'appel; mais toujours, c'est la même toile, le même Christ, la même *Mater dolorosa* qu'il nous présente. Il y a des années que M. Thomas refait le même tableau, avec une complaisance extrême. Ses toiles font le plus bel ornement des églises de province; nous n'y voyons, pour notre part, aucun inconvénient; du moins elles ont le mérite d'être proprement peintes et dessinées suffisamment. Elles échappent à la critique par leur netteté et le soin que l'artiste y a mis, de la meilleure foi du monde. On ne saurait qu'en dire, sinon qu'elles tiennent beaucoup de place aux expositions, sans grand enseignement pour qui que ce soit. Inutile d'y chercher le sentiment religieux, dont l'absence est complète. Ces madones, aux traits aristocrates et doux, ne font guère penser à la mère du Christ; leur douleur n'a rien qui puisse émouvoir, non plus que celle des Madeleines qui font chorus avec les

Vierges. Elles pleurent avec soin, comme de jeunes coquettes qui craindraient de s'abîmer le visage. Ce sont des saintes d'opéra, sachant très-bien leur rôle et toutes prêtes, en sortant de scène, à enlever leur blanc et à troquer leurs manteaux bleus ou rouges contre la robe à queue et le corsage à cuirasse. Les gens d'église ne haïssent pas les jolies personnes, dit-on : les Madeleines de M. Thomas n'ont rien de déplaisant.

N° 851. *La Sainte Famille,* par Carl Muller. — N° 611. *Madone avec l'Enfant Jésus,* par Ittenbach. — N° 629. *Sainte Barbe*, par Joseph Janssens. — Ces personnages sacrés sont encore mieux doués que les précédents, sous le rapport de la gentillesse. Ils sortent tout droit de l'école de Dusseldorf, — quoique l'auteur de la *Sainte Barbe* habite naïvement Saint-Nicolas en Flandre. Même procédé, même amour des détails poussé à l'extrême minutie. L'école de Dusseldorf voudrait ressusciter, dirait-on, la manière des frères Van Eyck, de Memling, d'Albert Dürer. Notre temps demande autre chose et ne veut pas de ces œuvres sans caractère, où le vernis et le polissage jouent le principal rôle.

N° 1026. *Le Christ au tombeau*, par Alfred Ronner. — Simple étude classique, pleine d'inexpérience et de jeunesse. L'auteur a peint

son tableau sans même se pénétrer de l'esprit de son sujet. Costumes et types de convention; expression forcée, modelé insuffisant. M. Ronner doit rejeter ce bagage biblique dont la génération actuelle est lasse; il a du talent : plusieurs essais de lui nous l'ont prouvé. Qu'il cherche sa voie, sans regarder derrière lui. Il a mieux à faire qu'éplucher le Nouveau Testament et illustrer les missels.

N° 184. *Le Samaritain*, par Emile Charlet. — J'aime bien autrement cette page-ci, qui est d'un artiste sincère et qui cherche le vrai. On n'y voit guère la préoccupation du sentiment biblique, relégué au second plan pour faire place à une bonne et franche étude, d'une justesse remarquable de tons. Le Samaritain sent encore un peu trop l'académie; mais la figure du blessé, couché la face contre terre, dans une attitude émouvante, est pleine d'intention, brossée avec vigueur et d'une coloration aussi sobre que juste. A M. Charlet aussi nous conseillerons de s'aventurer hardiment hors des terres mille fois piétinées de la Bible; son tempérament réaliste, heureusement et sagement doué, lui réserve, nous en sommes convaincu, des succès certains Qu'il laisse seulement la bride à son inspiration; celle-ci le mènera sûrement et sans danger pour lui.

N° 1244. *L'Ensevelissement du Christ*, par Van Hammée. — Nous voudrions parler de cette toile comme elle semble le mériter, mais le jury de placement ne l'a pas entendu ainsi. Elle se trouve hissée à des hauteurs vertigineuses, au-dessus d'une porte où l'œil ne peut l'apercevoir. Impossible de juger dans des conditions pareilles. Cette sévérité nous étonne. M. Van Hammée paraissait en voie de traiter le genre religieux d'une manière nouvelle, grâce à la science archéologique et historique qu'il possède. Un *Christ insulté par les Juifs*, exposé en 1872, brillait par une originalité peu commune. Nous espérions voir désormais, dans les scènes de la Bible, agir de véritables Juifs, vivants et pittoresques, auxquels la palette très-riche de l'artiste prêterait un cachet particulier. Peut-être MM. les sacristains d'église ont-ils fait la moue devant cette liberté d'allures et ce retour à la nature. Nous voulons bien croire que M. Van Hammée ne cédera pas devant des exigences fatales à son talent et qu'il poursuivra avec franchise la route nouvelle qu'il a trouvée.

N° 1256. *Le Paradis perdu*, par Vankeirsbilck. — Un ange — ou un démon, je ne sais, — sous la forme d'un jeune homme nu, les ailes déployées et le casque sur la tête, comme un héros de l'Iliade, jette un regard indiscret sur nos premiers parents qui dorment sur

l'herbe, doucement enlacés et sans penser à mal. Nous ne voyons pas en quoi ce tableau justifie son titre. N'étaient ces ailes qui garnissent le dos de l'un des personnages, on croirait plutôt que l'artiste s'est inspiré d'un conte célèbre attribué à La Fontaine et qui suit ordinairement l'édition des Contes de ce dernier. *Le Paradis perdu* ressemble étonnamment à cette vignette de l'édition bien connue dite des *Fermiers généraux* et qui a pour sujet (voilez-vous, mesdames !) : *le Rossignol !* Mais les plumes de l'ange sauvent la situation, — fort heureusement pour la pudeur publique.

Voilà pourtant où conduisent la fausse inspiration et l'inintelligence qui président parfois à la conception d'une œuvre. Un tableau religieux compris comme une grivoiserie !

Après tout, M. Vankeirsbilck a peut-être voulu simplement faire une étude de nu; dans ce cas, pourquoi intituler sa toile : *Le Paradis perdu*, et avoir imaginé un esprit malin fortement ailé qui joue dans la scène un rôle inexplicable? Des prétentions plus modestes lui auraient donné quelque valeur.

—

IV. — LA PEINTURE D'HISTOIRE.

Aucun genre de peinture n'a été plus maltraité dans ces derniers temps que la peinture d'histoire. Elle se meurt, elle est à l'agonie; dans dix ans, peut-être, on n'en parlera plus. A quoi cela tient-il?

La peinture d'histoire a régné en maîtresse absolue dans les arts du XIXe siècle. La religion, la mythologie, l'allégorie, le genre remplissent presque exclusivement les âges qui nous ont précédés. Depuis David, qui ressuscita — à sa manière — les Grecs et les Romains, jusqu'aux dernières manifestations du romantisme, qui fit de l'histoire son culte, les artistes modernes considérèrent comme le but de leurs aspirations de rendre sur la toile les épisodes des annales des peuples, selon le caprice de leur inspiration et l'idée qu'ils se faisaient des époques éloignées.

Dans les mains de quelques hommes de talent et de génie, tels qu'Eugène Delacroix, le genre historique fit naître un certain nombre d'œuvres supérieures. Sitôt après, il retomba lourdement de ses sommets, parce qu'en somme le souffle qui l'animait était éphémère, et qu'il demandait pour vivre, aux hommes qui l'exploitaient, des capacités spéciales et étendues, un esprit élevé, une puissance de conception trop rare à notre époque de connaissances superficielles.

Nous l'avons dit en commençant : sous peine de devenir un art puéril d'anecdotes, la peinture d'histoire doit ressusciter en quelque sorte les temps qu'elle veut représenter, — non par les costumes et les accessoires seulement, mais aussi par le caractère social, les mœurs, l'âme, en un mot ; — et ce n'est malheureusement pas sous cet aspect qu'on l'envisage d'ordinaire.

On croit avoir produit un bon tableau d'histoire quand, ayant affublé quelques *mannequins* d'atelier d'oripeaux de théâtre et les ayant disposés dans des poses variées, on les copie tels quels, et on les baptise solennellement d'un nom choisi presque au hasard dans quelque Manuel classique. On pourrait au besoin les débaptiser et changer leurs titres sans que l'œuvre paraisse avoir subi la moindre modification.

Ce n'est pas ainsi que l'art se fait l'interprète du passé. Une toile historique ne sera vraiment belle que lorsqu'on pourra y découvrir l'esprit même du siècle, dans sa naïveté et sa sincérité. Si elle ne réunit pas ces conditions, il est possible qu'on l'admire comme étude des passions humaines, comme habileté de pinceau ou comme science archéologique : mais alors, l'histoire n'a rien à y voir ; celle-ci n'est qu'un prétexte, et rien de plus.

Nous sommes à une époque de transition ; le besoin de ranimer ses forces affaiblies oblige l'art de chercher une source vive où elle puisse

se retremper à loisir. L'horreur de la convention, du clinquant et du faux pénètre partout et détruit les vieux autels sur lesquels des idoles mensongères s'étaient élevées par surprise ; il règne un besoin pressant de vitalité qui fait qu'on dédaigne peu à peu de demander au passé les émotions que le présent peut nous donner, plus poignantes et plus vraies. L'esprit moderne s'affirme fièrement et bat en brèche les travestissements mesquins des siècles anciens. Voilà ce qui fait que la peinture d'histoire dépérit : laissons les morts dormir en paix. Ce qu'il en reste végète, malgré de louables efforts ; il faudrait un artiste de génie pour relever cette bannière flétrie, — et encore celui-là s'empresserait-il sans doute de sortir de l'ornière commune et devrait-il à son originalité les succès qu'il pourrait remporter. Car, — ne l'oublions pas, — ce qui a porté le coup de mort à ce genre caduc, ce sont les derniers hommes de talent qui lui ont dû leur couronne : Delacroix, Henri Leys, Gallait. De leurs cendres est née toute une troupe d'adorateurs et d'imitateurs maladroits, qui croient continuer le maître et le parodient platement. Ce sont des singes, — parfois grands diseurs de beaux mots, — qui s'amusent, en l'absence du patron, à montrer, eux aussi, les merveilles de la lanterne magique .. Ils n'oublient qu'une chose : c'est d'allumer leur lanterne.

N° 269. *Episode du banquet des nobles confédérés (1566)*, par Edouard De Biefve. — Je ne veux pas d'autre exemple que celui-ci pour montrer l'erreur profonde des peintres qui mettent en action de simples anecdotes, avec la prétention bien décidée de faire de la grande peinture d'histoire. Une œuvre d'art doit s'imposer tout d'abord par son unité et sa clarté : et en ceci la théorie des « jeunes » est juste et raisonnable, — quoiqu'ils soient les premiers à ne pas la suivre toujours. — Il faut que tel personnage ne puisse être pris pour tel autre, que le sujet soit lucide et que les amateurs, en somme, n'aient pas besoin de se faire éclairer par les lumières du catalogue. Chacun comprendra la vérité de ce principe, — sauf peut-être le gouvernement et les imprimeurs, qui n'y trouveraient plus du tout leur compte...

Eh bien, regardons l'*Episode du banquet des nobles* de M. De Biefve; qu'y voyons-nous?... Un individu richement vêtu tient à la main un verre de vin — que je crois être du champagne — et trinque avec un autre, lequel s'apprête à boire courageusement dans une sorte d'écuelle de terre peu présentable en bonne société. Derrière, deux ou trois convives semblent prendre une part très-vive au toast de leurs amis... Devant cette scène, traitée avec solennité, on s'arrête, on réfléchit — et l'on ne comprend pas. M. Théodore Juste lui-même resterait indécis. Enfin, on hasarde une

supposition : — « Si ces gens-là n'avaient l'air si sérieux, nous dirions aussitôt : Voilà de joyeux drilles qui font d'aimables farces et, n'ayant pu trouver assez de verres, sablent le champagne dans la vaisselle de leurs caniches... Mais pourquoi diable cet étalage de regards enflammés et de gestes dramatiques?... »

De guerre lasse, on ouvre le catalogue explicatif, et l'on y découvre un commentaire ainsi conçu :

« On sait que lors de la requête présentée par les nobles confédérés à Marguerite de Parme, gouvernante des Pays-Bas, pour l'abolition de l'inquisition, le comte de Berlaimont avait dit pendant l'audience : « Ne les écoutez pas, madame, ce sont des gueux. »

» Le lendemain, il y eut un banquet à l'hôtel de Cuylenbourg, où un des convives rappela ces mots. Vers la fin du repas, par hasard, on trouva dans l'hôtel une besace et une écuelle ; le comte de Bréderode, s'en emparant, but à la santé de la confédération, en disant qu'il était fier d'être gueux pour le salut du Roi et de la Patrie. »

Cette explication ne laisse pas que de surprendre... Ainsi donc, se dit-on, nous avons affaire ici à des personnes graves, atteintes de patriotisme, et non à de jeunes viveurs... Au fait, cela se pourrait; autant ceux-là que d'autres; — mais nous ne voyons pas bien la différence...

— Pardon, réplique le catalogue; la différence importe fort... Ces nobles seigneurs ne sont pas les premiers venus, s'il vous plaît !

« Le personnage qui tient un verre à la main est le comte de Marnix de Ste-Aldegonde; derrière le comte de Bréderode, le jeune comte de Mansfeld, fils du gouverneur du Luxembourg; dans le coin du tableau, à gauche du spectateur, le comte Palant de Cuylenbourg, propriétaire de l'hôtel. »

— Eh quoi ! voilà donc des portraits? Des portraits d'individus morts depuis trois cents ans ?...

— Parfaitement. La gravure et la peinture ne nous ont-elles pas transmis leurs traits ?

— Voici enfin! on en fait l'aveu : on travaille « de chic, » dans la solitude de l'atelier ; on fait poser à travers un espace de trois siècles les héros de l'histoire nationale et on les estampille « ressemblance garantie », grâce aux ressources de l'imagination et à quelque antique silhouette dont on s'aide au besoin! Et l'on proclame à haute et intelligible voix : — Voici Marnix, voici Bréderode, voici Mansfeld, voici le propriétaire (S'adresser pour la clef en face) !...

Ce n'est pas de cette manière que l'art peut être sincère et vrai. Nous comprendrions ce procédé pour les enluminures de livres, — mais pour des œuvres sérieuses et dignes, non pas.

Aussi, l'exécution matérielle se ressent la première de ce vice capital d'inspiration. L'auteur du célèbre *Compromis des nobles* n'a pas été heureux cette fois. La nature n'a point eu de part à cette œuvre, et la nature s'est vengée.

N° 815. *Vengeance du senor Cornaro*, par Mérino. — Même défaut grave que dans le tableau précédent. De plus, le catalogue restant muet, le commun des mortels, généralement peu ferré sur l'histoire de Venise, donne sa langue aux chiens et ne peut deviner le mot de l'énigme. Nous avons vu nombre de personnes arrêtées, la bouche béante et les yeux grands ouverts, devant cet homme vert qui découvre avec épouvante, sous un manteau, un autre homme tout rouge, et se demandant avec anxiété : « Qu'est-ce que cela peut donc bien être, ô mon Dieu ? » La réponse n'est pas facile à donner. L'histoire de la république de Venise mentionne une nombreuse catégorie de Cornaro qui tous ont joué un rôle plus ou moins important dans les affaires de leur pays. Dans ce temps-là, chacun le sait, on n'y allait pas de main-morte. Pour une bagatelle on vous escamotait un homme, de la meilleure grâce du monde ; un coup de stylet habilement donné, la nuit, dans l'ombre et le mystère, — et l'affaire était faite ; le lendemain on n'en parlait plus. Cette famille Cornaro, qui a fourni à la république de Venise plusieurs doges, se distinguait ni plus ni moins que les autres par ses petites prouesses où la vengeance jouait ordinairement le rôle principal. Permis donc au public, pour peu qu'il connaisse l'histoire de ce siècle, de balancer entre ces collections de mésaventures meurtrières, dont elle pullule, sans s'arrêter à aucune. *La Vengeance du senor*

Cornaro : cela en dit-il suffisamment et le tableau est-il assez lucide ? Est-ce une vengeance politique, amoureuse, fraternelle, personnelle ou maritale ? La majorité penche à croire que c'est d'une vengeance maritale qu'il s'agit ; peut-être basent-ils leur assertion sur le nom même du senor Cornaro, — nom caractéristique, en effet ; — en tous cas, acceptons cette explication comme probable et voyons dans le personnage qui se penche sur le cadavre étendu sur le sol un vieil époux trompé qui vient de châtier le galant de sa femme. Mais M. Mérino était-il obligé pour cela de placer la scène dans les annales de Venise et d'affubler son héros d'un titre historique ? Y a-t-il dans sa toile quelque chose qui justifie cette préférence pour tel fait plutôt que pour tel autre ? On le cherche vainement. Toute autre époque, tout autre pays, voire même — et surtout — notre époque, n'offrent-ils pas des événements semblables en assez forte quantité ? Il n'y a pas de raison pour que la *Vengeance* dont nous parlons ne se passe pas aussi bien en France, en Allemagne ou en Belgique qu'à Venise, et que cette vengeance n'ait pas pour objet un tout autre sentiment que la jalousie d'un mari.

A part la fausseté de la conception, la toile de M. Mérino dénote certaines qualités de mise en scène et d'effet. *La Vengeance du senor Cornaro* est brossée vivement ; on y voudrait néanmoins un emploi plus discret des tonalités

criardes, du rouge et du vert — emploi fait sans l'harmonie nécessaire, — et un choix de types plus distingués. Les nobles Vénitiens ne se seraient guère montrés satisfaits de ces visages grossiers. Le mouvement et la passion n'excluent point la mesure ; c'est cette mesure qu'il faut garder avec soin, sous peine de dépasser le but et de tomber dans la charge.

N° 464. *Résistance de Jeanne Gray aux supplications de l'évêque Gardner*, par Folingsby. — Encore de la mise en scène et des prétentions au grand style, malgré la dimension relativement restreinte du cadre. Mais ici le sujet est moins obscur. On voit une femme assise avec placidité devant une sorte de religieux qui se démène affreusement, et l'on comprend aussitôt : « Cet homme ennuie cette femme, et celle-ci le laisse faire... A moins que ce religieux ne soit un prédicateur fougueux qui récite une tirade brillante de son nouveau sermon .. » De plus, le ton général du tableau brille par une harmonie et un cachet qui plaisent. Il y a des qualités incontestables, et nous regrettons que l'œuvre soit placée au Salon trop défavorablement pour qu'elle attire l'attention qu'elle mérite.

N° 1272. *Arrestation de François Annessens*, par Joseph Van Severdonck. — Ce n'est pas la première fois, Dieu merci, que cet épi-

sode de notre histoire inspire les artistes. Il a, du moins, l'avantage de pouvoir être compris sans effort et d'éviter ainsi en partie un des grands défauts que nous avons reprochés plus haut à la peinture d'histoire.

M. Slingeneyer a choisi également pour sujet d'une de ses toiles qui ornent la salle de concerts du Palais Ducal les derniers moments de ce grand patriote; mais il a trouvé moyen de rendre la scène inintelligible pour la masse du public et de nécessiter l'aide d'un professeur d'histoire. M. Van Severdonck a su éviter cet inconvénient en prenant l'épisode à son point culminant et vraimentr damatique. A nneessens est debout devant la table où délibèrent les complices du marquis de Prié ; il s'est entretenu longuement avec eux de son métier et des commandes qui lui ont été faites, sans soupçonner que ceux à qui il parle sont des traîtres qui l'ont fait tomber dans un piége perfide... Tout à coup des soldats font irruption dans la salle et font prisonnier le noble vieillard. Surpris par ce dénoûment imprévu, celui-ci garde cependant un visage calme et digne que la frayeur n'altère pas. Il jette sur les gens qui viennent s'emparer de lui un regard impassible et dédaigne de leur faire résistance: c'est la force morale, jeune et vive encore dans ce corps courbé par l'âge, c'est la sérénité d'une conscience droite et d'un cœur dévoué au bien de la patrie qui se peignent sur cette physionomie énergique. A

droite, les officiers supérieurs qui ont attiré Anneessens pour le livrer contrastent par leur expression de surprise simulée, de dureté et d'orgueil brutal. Il y a de la vie et du mouvement dans ces figures groupées avec art et peintes d'une brosse habile, quoique un peu mince. J'aime moins la troupe de soldats qui s'avance à gauche pour arrêter le célèbre syndic. Cette action si simple d'hommes armés s'emparant d'une personne sur l'ordre de leur chef finit par être quelque peu banale, à cause de sa simplicité même. Elle demande, pour offrir quelque intérêt, à être traitée d'une manière plus nouvelle et qui sorte du genre d'illustrations des journaux hebdomadaires. Combien de fois ne voyons-nous pas, dans ces publications, pour peu qu'un fait divers important se produise : *Arrestation de M. Chose*, — *Arrestation de M. Machin*, etc., etc.?... Ce sont toujours les mêmes gestes, les mêmes signes de commandement du sergent ou du caporal qui dit à ses soldats : « Arrêtez-moi cet homme ! » accompagnés de la même marche en avant des gendarmes, empressés d'obéir à l'ordre qu'on leur donne. Certes, il n'est guère facile d'apporter de la variété dans cette manœuvre, qui n'est vraiment belle, selon les règles militaires, que lorsqu'elle est accomplie avec régularité ; et c'est ce qui excuse M. Van Severdonck. Mais celui-ci aurait peut-être pu donner moins d'importance à cette partie de sa composition,

qui n'est en somme qu'accessoire, d'autant plus que les uniformes répétés des fantassins offrent un aspect défavorable. Le groupe principal d'Annecessens et des officiers allemands aurait gagné à être mis tout à fait en évidence.

N° 1211. *Mil huit cent douze*, par Van den Bussche. — Voici la légende napoléonienne qui reparaît, mais la légende prise à rebours, qui laisse de côté les faits merveilleux destinés à faire du héros une divinité terrestre et ne montre que les côtés lamentables de cette grande tragédie. C'est la contre-partie, en quelque sorte, du fameux *Bonaparte passant les Alpes*, de Paul Delaroche. Il s'est fait, parmi les historiens de ce règne, un revirement vers la réalité froidement envisagée; M. Van den Bussche voudrait-il le tenter parmi les peintres? Je doute qu'il trouve beaucoup de partisans désireux de partager son entreprise; la mine a été tant de fois exploitée qu'on n'y fouille plus guère volontiers; et pourtant on pourrait bien y découvrir encore quelques trésors, en l'attaquant de ce côté nouveau.

Le *Mil huit cent douze* de M. Van den Bussche met en scène le conquérant du monde, revenant seul et soucieux, au fond d'un misérable traîneau, du sein de cette farouche Russie qui fut son bourreau, et se dirigeant vers la France, où on ne l'attend, hélas! que couvert de gloire. Le traîneau franchit ces pays affamés, à

travers les glaces et les neiges, éclaboussant çà et là sur son passage des soldats hâves et décharnés, épuisés par la fatigue et le froid, chair à canon si impitoyablement sacrifiée aux rêves ambitieux du despote. Dans le fond de la voiture, le regard de Napoléon brille d'un feu sombre à la vue de toutes ces misères, et la griffe du remords semble étreindre ce cœur de pierre.

M. Van den Bussche a tiré un heureux profit de ce sujet qui prêtait singulièrement à des développements dramatiques; il y avait là tout une vaste mise en scène à exploiter : les blessés, les mourants, toute une armée dispersée et en proie aux plus affreuses tortures, — et, au milieu de ce navrant spectacle, Napoléon passant, comme une ombre sinistre, de toute la vitesse de ses chevaux. L'auteur s'en est gardé avec soin, et il a sagement agi, ce me semble. Quelques personnages seulement lui ont suffi pour produire un bon effet. La composition est pourtant trop théâtrale encore et la tonalité générale un peu noire; plus de simplicité ne la rendrait pas moins poignante.

N° 206. *La Renaissance et la Réforme*, par Cluysenaar. — Ce fragment d'un travail décoratif, exécuté à fresque à l'université de Gand, donne une idée favorable, quoique incomplète, de l'œuvre elle-même. On ne sait guère juger des travaux de cette importance d'après des ré-

ductions insuffisantes. La disposition des lieux, le placement, la lumière, — autant de conditions qui leur donnent leur caractère véritable. Ajoutez-y la magie des couleurs et du dessin exécuté sur une échelle plus vaste. Nous ne pouvons donc ici, en présence de la fresque de M. Cluysenaar, qu'en louer les qualités de composition, qui sont remarquables. Le peintre a su réunir, dans un savant désordre, au milieu des ruines d'un temple grec, les célébrités du siècle de Luther et de Rabelais, sans copier les innombrables décorations qui existent en ce genre.

On peut difficilement se garder d'un certain étonnement en voyant un de nos jeunes réalistes les plus fougueux s'aventurer à retracer les gloires des temps passés, d'après sa propre imagination, et cela encore dans les ruines d'un temple grec!... Et la modernité, et les professions de foi, et l'horreur de la convention, où tout cela s'en est-il allé? Les convictions sont-elles si peu inébranlables ?

N° 717. *Jacques Van Artevelde et les corporations des métiers de Gand*, par Louis Lebrun. — Ceci est certainement l'une des choses les plus appréciées du Salon. Dans un genre, nous l'avons vu, plein de périls, avec un sujet mille fois traité et qui prête facilement à la boursouflure, M. Lebrun a su produire une page saine et virile qui mérite d'être louée. Van

Artevelde est debout sur une estrade, du haut de laquelle il vient de haranguer le peuple; les corporations, confiantes dans son intelligence, ont reçu de lui un nouveau courage et des conseils utiles pour la cause commune. On lit sur le visage du tribun la noble fierté qui remplit son âme. Les gens des métiers, qui l'entourent pour lui donner l'assurance de leur dévouement, montrent envers lui ce respect élevé qui conserve toujours à l'homme le sentiment de sa dignité, et qui ne l'abaisse pas impunément devant autrui. Il se dégage de cet ensemble un air de grandeur et de calme dû en majeure partie à la sobriété des moyens employés. Les figures sont d'une variété et d'une vérité d'expression très-heureuses. Le dessin est correct, la peinture vigoureuse et colorée. L'avenir sourit à M. Lebrun; c'est à celui-ci d'en profiter et de s'efforcer, avec le talent dont il dispose, de sortir de l'ornière creusée, pour le plus grand bien de l'art, lequel a grandement besoin d'un regain de jeunesse et de sincérité fortifiée par la note idéale, indispensable à la vie d'une œuvre.

N° 726. *Entrée à Bruges de Jean Breydel et de Pierre De Coninck*, par Legendre. — On prétend que l'esprit flamand se perd chez les artistes. On ne pourrait en dire autant de M. Legendre, doué d'un tempérament essentiellement national et qui semble avoir gardé dans sa palette quelque chose de l'héritage de

ses illustres ancêtres. Cette constatation se fait rarement, et nous le déplorons. Nos compatriotes se distinguent, il est vrai, des autres nations, par un coloris, une facture, un choix de sujets tout à fait particuliers. Mais, trop souvent, ces qualités d'origine ne rachètent pas un bizarre éclectisme où l'individualité est absente. Nourris à des sources diverses, nos Flamands d'aujourd'hui n'ont parfois que les défauts de ceux dont ils se sont inspirés. Tout leur amour-propre, poussé cependant à un haut degré, est impuissant à leur donner l'amour du clocher, si précieux dans l'art, et à leur faire comprendre quelle poésie renferme le sol natal, qu'ils devraient chanter comme un fils chante sa mère. Entrez dans une exposition française : aussitôt un parfum de distinction et d'élégance vous saisit, qui est la marque du cru, inséparable de ses produits et qui jamais ne fait défaut. L'école anglaise se reconnaît, elle, par l'amour de la minutie et des scènes humoristiques, qui va jusqu'à l'excentricité et le mauvais goût. L'école allemande a pour elle la gravité, la philosophie (hérésie abominable en peinture), le talent d'observation et la lourdeur. La force exubérante et joyeuse, la grosse gaîté où le rire éclate franc et sonore, la séve ardente, qui ont fait la gloire de l'école flamande, s'épuisent, dirait-on, s'égarent, se perdent peu à peu, sans que d'autres éléments d'existence viennent les remplacer. Il appartient à la jeunesse artistique

actuelle de ranimer les forces défaillantes de l'esprit national et de le féconder au souvenir des ancêtres. Quelques-uns déjà ont donné le signal ; M. Legendre est de ceux-là. Sa grande toile est remplie d'un souffle et d'une maëstria qui permettent d'espérer beaucoup en lui, et si elle pèche en quelque chose, c'est précisément par une surabondance de sang, de joie, de vie, qui a entraîné l'artiste hors des limites voulues.

Breydel et De Coninck, qui s'avancent à cheval au milieu de la foule, heureuse de saluer les vainqueurs de Courtrai, ont le visage par trop vulgaire et trop grossier. Je ne reconnais pas en eux les hommes supérieurs dont les traits fiers s'éclairent des lueurs de l'intelligence. Autour d'eux, ivre de triomphe et jetant dans les airs ses clameurs bruyantes, le peuple se presse en flots serrés sur les pas de ses chefs bien-aimés. Toute cette masse d'hommes aux joues rubicondes, aux yeux ardents, à la corpulence robuste, chante, crie, hurle avec délire au milieu d'une inexprimable bousculade.

Ici M. Legendre est tombé dans l'excès : sa foule, sous prétexte de paraître mouvementée, présente un enchevêtrement désagréable d'individus trop uniformes d'aspect et de physionomie. Ce n'est pas une entrée triomphale, mais une sorte de kermesse endiablée, de bacchanale sans frein, dont Breydel et De Coninck sont les rois. La gaîté populaire n'a pas ce masque brutal et sans variété. Ce défaut est rendu plus

saillant encore par le peu de consistance des tons, où le rouge domine et qui produit, avec l'abus signalé des détails, un papillotement excessif.

Mieux vaut trop que trop peu. M. Legendre, à l'avenir, saura mesurer sa fougue et acquérir ce tact délicat si difficile à posséder et qu'il n'a pas encore.

N° 387. *Charles-Quint à Yuste,* par Albert De Vriendt. — Henri Leys a laissé après lui une nombreuse légion d'imitateurs et d'adeptes, qui ont pris sur eux de continuer les traditions du maître. Ils se sont lancés dans l'arène avec courage et ardeur, mais un peu en aveugles, sans songer qu'on ne réussit pas deux fois le tour de force que le peintre anversois était parvenu à exécuter, grâce à une science et à une force de concentration extraordinaires. Aujourd'hui, pressés par la critique et reconnaissant l'évidence, ils semblent revenir peu à peu à des idées plus raisonnables et à faire un sage retour vers la nature, dont ils s'étaient imprudemment écartés. Cette réaction s'opère lentement, il est vrai, mais il n'est pas facile de dépouiller le vieil homme en un jour. On remarque dans la manière des frères Julien et Albert De Vriendt un changement notable, qui produira ses fruits. Le *Charles-Quint au couvent de Yuste* a du sentiment et de l'harmonie. L'empereur, pâle, amaigri par la vieillesse et par la maladie, con-

temple, du fond de son fauteuil où il est couché, un tableau religieux, — *le Jugement dernier*, de Titien, — que lui présentent les moines du couvent. Derrière lui, une suite de seigneurs et d'amis. Ce ne sont plus, comme autrefois, des apparences d'hommes revêtus de costumes resplendissants, des têtes de bois peint émergeant de draperies bariolées : M. De Vriendt a laissé de côté ces mannequins inanimés, et dans ces habits d'un autre âge il a placé de véritables corps. L'erreur où il s'est égaré si longtemps a laissé cependant des traces qui apparaissent sans peine : les étoffes chatoyantes et vives, la tonalité distinguée des accessoires sont toujours ce qui frappe le plus et où brille la virtuosité du peintre. Mais les figures sont le côté faible de sa composition; les têtes s'attachent mal aux corps; les extrémités sont insuffisamment dessinées ; l'oreille droite de Charles-Quint est tout à fait défectueuse. Ce sont là des défauts auxquels il n'est pas impossible de remédier; ils font tache dans le tableau, et il serait regrettable que l'artiste ne mît pas ses soins attentifs à les éviter dorénavant.

N° 389. *La Justice de Baudouin à la Hache*, par Julien De Vriendt. — « Baudouin VII, comte de Flandre, — dit le catalogue, — fut appelé Baudouin à la Hache à cause de sa justice rigoureuse et parce qu'il portait toujours à la main une petite hache, en signe de sanglante

répression. Voulant mettre fin aux violences exercées par les nobles sur les marchands, les bourgeois ou les paysans, il fit, aussitôt après son inauguration, jurer solennellement aux barons réunis la paix publique. Il prit Dieu à témoin que cette paix serait observée en Flandre, qu'il punirait de sa propre main tous ceux qui oseraient la violer, et prenait sous sa protection les religieux, les veuves, les orphelins et tous ses sujets, sans exception. — Quelques seigneurs, néanmoins, continuèrent leurs violences. Justicier inflexible, il parcourait les villes et les campagnes, écoutant les plaintes du moindre manant et punissant les coupables, quel que fût leur rang, avec une rigueur et une promptitude qui ramenèrent la paix et l'ordre dans le pays. »

C'est cet épisode bien connu de l'histoire de Flandre que M. Julien De Vriendt a retracé dans son tableau, lequel forme pendant avec celui de son frère : *Charles-Quint à Yuste*. On dirait presque que tous les deux ont été faits par la même main, tant il y a similitude de qualités et de défauts. Les mêmes efforts vers la réalité des choses, les mêmes progrès se remarquent chez les deux artistes. *La Justice de Baudouin* a pourtant quelque chose de plus mouvementé et la recherche des effets de couleurs y est moins accentuée que dans *Charles-Quint à Yuste*. Le comte de Flandre est assis sur son trône, la hache à la main et rendant la justice. A ses pieds, une jeune femme agenouillée et le

visage baigné de larmes, implore secours et protection contre un farouche seigneur que des hommes d'armes amènent solidement garrotté devant le prince.

Peut-être la malheureuse a-t-elle vu ses champs dévastés, ses biens saccagés, sa famille réduite à la misère par ce noble bandit à l'œil sombre et brillant d'une insolente brutalité... Elle est accourue au-devant de Baudouin, et celui-ci a ordonné de saisir le coupable et de l'amener. L'attitude de la femme est gracieuse et exprime une douleur réelle. Quant au personnage de Baudouin, il me satisfait moins. Le mouvement de sa tête, qui se tourne vers l'accusé que les gardes viennent d'introduire, est un peu tourmenté. Je crains beaucoup pour Baudouin un fort torticolis, si cette position gênante se prolonge... De plus, le justicier impitoyable laisse percer sur sa physionomie une mauvaise humeur évidente qui n'est pas de la colère et n'en a pas un plus agréable aspect. Ce n'est pas ainsi que je me figure ce prince, au cœur inflexible et droit, au moment de prononcer une sentence capitale ; je me le figure plus calme, plus digne, assis sur sa chaise d'honneur comme un président de cour d'assises au milieu des jurés, écoutant sans broncher le récit des faits et des circonstances du crime, et rendant son arrêt avec toute la rigueur d'un seigneur tout-puissant qui veut faire respecter le bon droit. Le visage du comte de

Flandre, tel que l'a peint M Julien De Vriendt, sort de cette impassibilité qui eût donné au tableau un caractère imposant et plus vrai. La composition des groupes offre par cela même entre eux une sorte de vide et de maigreur qui ferait croire à l'inexpérience de l'auteur, s'il ne s'agissait pas ici d'un artiste depuis longtemps déjà maître de son talent.

N° 1333. *Charles le Bon faisant vendre le blé des accapareurs* (1125), par Franz Vinck. — Cette grande page, aux dimensions épiques, est un empiètement, moins libre, moins individuel que les tableaux des frères De Vriendt, dans le domaine de Leys. M. Vinck compte parmi les plus zélés successeurs de l'auteur des *Trentaines de Berthal de Haze*, et, de bonne foi, il croit continuer après lui à opérer les résurrections merveilleuses faites par le célèbre peintre d'Anvers. Ce dernier savait s'identifier complétement avec les gens dont il peignait les mœurs; il vivait dans leur intimité, parlant leur langue, respirant le même air qu'eux, se croyant leur contemporain et leur ami, de façon à faire illusion aux plus expérimentés. Pas un détail moderne ne détonait dans cet ensemble rigide et pittoresque où Holbein et Albert Dürer se fussent trouvés à l'aise. Les imitateurs de Leys pèchent précisément par cela même qu'ils ne savent point faire abnégation totale de leurs habitudes, de leur existence de chaque jour et

de l'esprit moderne qui les entoure. A chaque pas, sous la peau empruntée aux hommes des vieux siècles, on voit le bout de l'oreille qui passe.

Voyez le *Charles le Bon* que M. Vinck expose cette année au Salon. Il brille par une vivacité remarquable de coloris, par une science parfaite du dessin et de la composition dramatique; les acteurs de la scène sont groupés avec beaucoup de tact, ce qui donne à l'ensemble un cachet fort harmonieux. Mais quelque chose ne satisfait point; on sent une certaine gêne qui provient sans nul doute de l'influence subie par le peintre dans l'exécution de son œuvre. Ce mouvement, cette agitation toute moderne qui en est une des qualités, est balancé en même temps par une sorte de raideur étreignant les personnages et contrastant avec le semblant de vie qui les anime. Ce double courant se rencontre et produit un choc déplaisant. Les anciens maîtres, dont les bonshommes ont cette raideur parfois grotesque, y mêlaient un grand fond de naïveté et de franchise. Cette naïveté fait défaut aux peintres de notre temps, et M. Vinck, pas plus que ses confrères, ne la possède ni ne la désire. C'est pourtant à elle que le grand Leys a dû sa gloire, bien qu'elle fût chez lui plutôt l'effet de l'étude que de la sincérité; encore ne négligeait-il pas ce point essentiel, l'âme, — que nos contemporains oublient trop souvent, lors même qu'ils

représentent des faits actuels, soumis à leur observation.

Il y a pourtant de réelles beautés dans le *Charles le Bon* de M. Vinck, outre celles que nous avons signalées plus haut, et malgré la crudité de quelques tons, qui s'accordent désagréablément entre eux. Le groupe de droite, derrière Charles le Bon, est parfaitement réussi; dans celui de gauche, formé des masses populaires qui s'acharnent contre les accapareurs de grain, plus d'une figure mérite l'attention; celle de la mère éplorée sur le sein de laquelle s'appuie une petite tête plaintive d'enfant, est très-belle d'expression et très-émouvante.

N° 473. *Les Nibelungen (Kriemshilde, femme d'Attila, reprochant à Hagen d'avoir assassiné son premier mari Siegfried von Niederland)*, par Fraustadt. — La noble reine Kriemshilde ne pouvait se consoler de la mort de son époux Siegfried tué par le vaillant mais cruel Hagen. La vengeance rongeait son cœur et des pleurs amers coulaient de ses yeux... Ce que voyant, ses dévoués sujets l'interrogèrent sur les causes de sa douleur ; elle répondit :

— Vengez-moi de Hagen, et qu'il perde la vie !

Aussitôt trois ou quatre cents hommes hardis ceignirent l'épée et allèrent trouver, en compagnie de la reine, le terrible Hagen, ainsi qu'un certain joueur de viole très-redoutable, nommé Volkèr et ami de Hagen.

Ceux-ci se tenaient assis sur un banc en face du palais. En voyant s'avancer l'épouse d'Attila et son escorte, ils se concertèrent tous deux sur la résistance à opposer en cas d'attaque probable. Puis, comme Kriemshilde approchait :

— « Levons nous de notre siége, dit le joueur de viole, et rendons cet honneur à la reine...

— « Non pas, répondit Hagen. Ils pourraient croire, ces hommes, que j'agis par crainte ; jamais, pour aucun d'entre eux, je ne bougerai d'ici. »

Et, quand la reine arriva devant eux, ils ne voulurent point se lever, — ce qui était, en ce temps-là, le suprême de l'insolence.

Sans prendre garde à ce manque de respect, Kriemshilde jeta sur Hagen un regard plein de haine et se mit en devoir de lui reprocher son meurtre abominable... Mais le guerrier l'interrompit en lui disant :

— « En voilà assez ! Oui, je suis ce Hagen qui a tué Siegfried, le héros au bras puissant ; je ne le nie pas, je l'avoue... Maintenant, vengez-vous de moi, si vous voulez. »

Telle est, d'après le célèbre poëme des *Nibelungen*, la scène que M. Fraustadt a entrepris d'illustrer. Il l'a fixée au moment où celui-ci répond à cette reine affligée, d'une façon si peu polie.

Disons-le tout d'abord, M. Fraustadt n'a

point compris, nous semble-t-il, l'esprit de son sujet. Celui ci lui a servi apparemment de prétexte à peindre des costumes et des accessoires miroitants, avec de l'or, de l'argent et des paillettes à profusion : c'est, en effet, ce qu'il y a de mieux réussi dans son tableau; M. Fraustadt possède un talent distingué de mosaïste, dont il se sert même sans mesure dans les parties de la composition qui exigeraient une brosse plus large et plus ferme.

Mais l'expression des personnages laisse plus à désirer. Le poëme des Nibelungen donne à la reine Kriemshilde un caractère moins emporté que celui dont l'artiste anversois l'a douée : il la représente calme, digne, noble jusque dans sa colère et n'en fait pas — comme elle nous apparaît ici — une sorte de mégère irritée que ses suivantes doivent retenir à bras-le-corps, de peur d'accident fâcheux. L'attitude des deux guerriers, Hagen et Volkèr, assis à gauche sur leur banc, pendant que leur souveraine les accable de son juste courroux, n'est pas non plus celui de la légende. Ces soudards, qui rient d'un rire brutal au nez de l'épouse d'Attila, sont par trop étrangers aux lois de la civilisation.

L'auteur des *Nibelungen* n'a jamais eu l'intention de créer des rustres pareils, au regard idiot et à la corpulence de bœuf gras : M. Fraustadt l'a calomnié, bien certainement... Il n'est rien de pire qu'un mauvais ami.

N° 1226. *Philippe Van Artevelde accepte les fonctions de Ruwaert de Flandre, sur les instances des doyens et capitaines de la ville de Gand*, par Van der Ouderaa. — Encore un tempérament flamand, celui de M. Van der Ouderaa. Il est permis de ne pas aimer cette façon de peindre, mince et papillotante, qui donne aux détails de costumes et d'ameublement plus d'importance qu'aux figures ; mais, on ne peut refuser à cette toile, — outre une richesse peu commune de tons, — l'exactitude du dessin, l'habileté de composition des groupes et une variété de types très-bien étudiée. Il faut se résoudre à accepter ce système de marqueterie et de polissage, qui rend petite la facture de l'œuvre, et n'examiner celle ci que dans ses détails : on en trouvera de fort curieux. Les figures sont amoureusement traitées et très-réelles d'expression ; la députation des doyens de la ville de Gand, qui se pressent devant Philippe Van Artevelde, est vraiment flamande par le choix judicieux des physionomies, dont plus d'une est remarquable. J'aime moins la pose — trop cherchée — de la femme de Van Artevelde, qui s'appuie sur son jeune fils, à droite. Mais la vieille mère, assise à côté d'elle, dans son fauteuil, est l'une des meilleures choses du tableau.

Malheureusement, le fond, trop cru et d'un papillotage désagréable qui rappelle la mosaïque, fait tort à tout le reste, et le cadre,

par sa bizarrerie, vient renforcer encore ce défaut.

N° 866. *La Veuve de Van Artevelde prenant ses trésors et ses armes pour les porter à la Commune*, par Pierre Neuckens. — Cette famille Van Artevelde finit, avouons-le, par devenir une plaie. Père, mère, épouse, veuve, frère, enfants, — tout ce qui porte ce nom illustre est impitoyablement l'objet de tentatives picturales des artistes, à quelque école et à quelque sexe qu'ils appartiennent. Jusques à quand (comme dirait Cicéron) donc cela va-t-il durer? Chose difficile à prévoir, si l'on en juge par la faveur toujours croissante dont cette honorable famille est entourée dans les ateliers.

Eh bien, si je savais qu'il existât encore quelque part un descendant des Van Artevelde, je lui conseillerais amicalement de surveiller un peu, de temps en temps, les portraits que l'on fait de ses glorieux ancêtres, d'opposer avec courage un holà énergique à toute image grotesque fabriquée d'après eux et de défendre, une bonne fois et pour toujours, qu'on les fasse si laids.

N° 895. *Philippe II, roi d'Espagne, rendant les derniers honneurs à son frère don Juan d'Autriche*, par Karel Ooms. — Nous sommes en Espagne, dans la chapelle de l'Escurial. Philippe II, à genoux sur un prie-Dieu,

dans une attitude pieuse, Antonio Perez, le cardinal de Granvelle, le duc d'Albe et toute une suite de seigneurs, rendent les derniers honneurs au corps de Don Juan, étendu, à gauche du tableau, sur un riche catafalque et paré de son armure de bataille. Un demi-jour mystérieux éclaire la scène et jette sur les acteurs une lumière vacillante et blafarde. L'histoire raconte « que le roi ne put se défendre d'une certaine émotion en présence du cadavre de son malheureux frère. » Cette émotion, l'artiste a voulu l'exprimer sur les traits du prince, et il y est parvenu.

Philippe détourne à moitié la tête, et son visage se contracte douloureusement sous l'empire de sombres pensées. L'expression est juste et dramatique ; celle de deux autres seigneurs, qui s'avancent derrière le roi avec des gestes et un regard d'effroi, sort un peu de la mesure nécessaire et fait tort au caractère général de la scène. Le mouvement de curiosité de ces personnages n'est plus en situation; il attire trop l'attention sur les côtés accessoires de l'œuvre, et enlève de l'importance à l'action principale, qui doit reposer tout entière sur la personne de Philippe II, agenouillé devant le corps de don Juan. La pose d'Antonio Perez, du duc d'Albe et de Granvelle, qui se tiennent debout devant le roi, a bien plus de cette simplicité et de cette majesté que l'on voudrait voir dans le groupe des notabilités réunies derrière eux.

Nous chicanons sur ces points, en apparence secondaires, précisément parce qu'il manque à la toile de M. Ooms bien peu de chose pour qu'elle soit parfaite ; elle est une des rares toiles du Salon où le sentiment qui convient au sujet soit rendu avec plus de justesse et de bonheur. Ce n'est pas tout que de donner à ses acteurs l'expression convenable, il faut encore que l'émotion se dégage naturellement de toutes les parties d'une œuvre, prises dans leur ensemble, et qu'elle s'impose de prime abord à l'esprit du public. C'est cette importante qualité qui fait la valeur du *Philippe II* de M. Ooms, et qui serait complète si les quelques défauts que nous avons signalés tout à l'heure pouvaient être corrigés.

N° 557. *Le doge Foscari*, par André Hennebicq. — Il y a quelque analogie entre ce tableau et l'*Eminence grise*, de Gérôme, exposée l'an dernier au Salon de Paris. Dans tous les deux, on remarque une grande puissance d'effet puisée dans l'originalité même de la composition. Le doge Foscari, dans l'un, l' « Eminence grise », dans l'autre, descendent, seuls et majestueux, les marches d'un escalier monumental, au bas duquel une foule agitée s'empresse avec respect. Le sentiment qui préside à l'épisode n'est pas le même : le respect affecté, la moquerie légère d'un côté, — la curiosité, l'émotion populaire de l'autre.

L'idée première de la mise en scène appelle seule la comparaison, et — disons-le tout de suite — sans le moindre désavantage pour M. Hennebicq.

Le sujet est tiré d'un épisode célèbre de l'histoire de Venise : la disgrâce du doge Foscari, qui succomba sous les attaques de l'envie, et son départ du palais où il avait régné si glorieusement. Le jour où il fut déposé, par un décret du Conseil des Dix, il s'apprêta aussitôt à quitter la résidence princière. On voulut lui faire prendre un chemin dérobé pour éviter les regards et peut-être la colère de la foule, mais il s'y refusa et voulut descendre par l'escalier des Géants, ouvertement, sans crainte ni frayeur, comme il y était monté trente ans auparavant. Sur son passage, le peuple, subitement saisi de respect, s'inclinait et plaignait celui dont il avait peut-être désiré la mort.

Le lendemain de cette noble retraite, il mourut subitement, dit l'histoire, en entendant le son des cloches qui sonnaient en actions de grâces pour l'élection de son successeur.

Cette fin tragique, bien faite pour inspirer un poëte (lord Byron en fit un drame : *les deux Foscari*), ce fut une haine mortelle qui l'amena, la haine d'un patricien nommé Loredaneo. Le père de ce dernier avait régné, avant Foscari, à Venise ; tous deux se haïssaient profondément, et, lorsque le doge mourut, aussitôt le bruit se répandit qu'il était mort empoi-

sonné. Le fils, frappé au plus profond de son cœur, accusa secrètement Foscari d'avoir tué son père ; il résolut de se venger tôt ou tard et, comme fait un marchand, il inscrivit sur son livre, parmi les noms de ses débiteurs : « Poursuivre Francesco Foscari pour la mort de mon père, » laissant le reste de la page en blanc, afin de le remplir plus tard... Lorsque le cœur de Foscari eut cessé de battre, il prit le livre avec un sang-froid cruel et remplit ainsi le blanc : « Il m'a payé. »

M. Hennebicq a rendu la scène avec une véritable grandeur. Sa toile n'est pas un « tableau d'histoire » dans le sens mesquin et anecdotique que l'on attache ordinairement à ce titre : c'est un tableau vraiment vénitien, vénitien de couleur, de lumière, de caractère ; c'est un pan découpé en plein dans le manteau resplendissant des rives de l'Adriatique, un côté formant synthèse de cette vie luxuriante, éclairée par un soleil magnifique et embaumée des senteurs exquises de la poésie méridionale. La démarche du doge Foscari descendant pas à pas l'escalier gardé par les deux célèbres géants de pierre, est noble et pleine de fierté. Au bas, la foule, changeante et émue, en proie aux sentiments les plus divers et s'écartant devant celui qui fut son maître. L'escalier est dans l'ombre, le soleil fait tomber ses rayons sur les premiers degrés et illumine vivement les robes écarlates des Dix qui accompagnent le doge jusqu'au

seuil du palais. Tout cela est peint avec beaucoup de maëstria, une grande sûreté de dessin et une facture très-large. Les figures sont de petite dimension et s'agitent à l'aise sur un fond vaste d'architecture, — ce qui donne à la composition un cachet d'ampleur tout particulier.

Le *Doge Foscari* réalise les qualités essentielles et si précieuses de la peinture d'histoire comprise comme elle doit l'être. Ce n'est pas un art de convention que celui de M. Hennebicq : rien n'est plus vivant, rien n'initie mieux le public, dans un cadre restreint, à l'existence et au caractère de la nation que l'auteur a voulu peindre. La plupart du temps, les « peintres d'histoire » croient que les personnages sont tout, et que le milieu dans lequel ils les font agir n'est rien : M. Hennebicq n'a point négligé ce dernier point ; il lui a donné l'importance qu'il réclame ; — voilà pourquoi il a réussi à produire une page saine et vigoureuse, qu'on admirera.

N° 799. *Le Cadet du Grand-Serment*, par Markelbach. — Faut-il classer cette toile dans la peinture de genre ou bien dans la peinture d'histoire ? S'il faut en croire le titre — légèrement pompeux — c'est du côté historique qu'il convient de la ranger. Un « Cadet » du Grand-Serment des arbalétriers s'exerce au tir sous la conduite d'un vétéran dont il reçoit les leçons. C'est plutôt une étude d'expression qu'un tableau

véritable. Les deux personnages, dont les bustes apparaissent seuls aux regards, fixent des yeux avides et curieux sur un but imaginaire, que le jeune homme vient de viser. L'émotion, l'espérance, la joie se lisent sur les traits virils et rudes de leur visage. Peinture large, pleine de franchise et de lumière. On ne pourrait guère en dire plus long, sinon que cette étude ne fait pas oublier les joyeux *Rhétoriciens* du Salon de 1872. De tels sujets ne plaisent pas, en général ; un ou deux individus, de quelque nom et de quelque costume qu'on les affuble, qui regardent tout droit devant vous, dans le vide, les yeux grands ouverts, sont presque toujours désagréables, et, à la longue, finissent par agacer. M. Markelbach a, de propos délibéré, enlevé les atouts de son jeu — et il a perdu la partie.

*
* *

Pour être correct, nous devrions parler encore, sous ce titre de : *la Peinture d'histoire*, d'un certain nombre de tableaux rangés ordinairement dans cette classe et représentant des sujets empruntés à l'antiquité, à l'allégorie, à la mythologie, aux monuments de la littérature, et aussi quelques-uns inspirés des livres saints.

Mais, aussi bien que les classifications mathématiques, la variété a son prix. Nous clôturons

donc le chapitre traitant de la peinture d'histoire; nous y avons fait entrer spécialement les œuvres ornées de prétentions au « grand style » et qui chantent les événements de l'ère moderne. Nous partagerons les autres suivant un ordre moins monotone — que les rigoristes voudront bien, espérons-le, nous pardonner.

V. — Les études de nu.

Soit pudibonderie, soit pour quelque autre motif, je ne sais, le public d'aujourd'hui perd de plus en plus l'habitude de voir figurer le nu dans les expositions. Il y a des gens qui poussent des cris de paon à la seule vue d'une baigneuse ou d'une Vénus et qui savent, mieux que tout autre, avec une voix vibrante d'indignation, en énumérer une à une les scandaleuses beautés. Ces gens-là sont de ces moralistes dont parle Théophile Gautier, qui ont pour habitude de regarder les statues à de certains endroits et qui, par exemple, dans la fresque du *Jugement dernier* de Michel-Ange, ne voient rien autre chose que l'épisode des prélats libertins et se voilent la face en criant à l'abomination de la désolation !

Le fait est que le nu n'est plus guère de mode ; le « déshabillé » l'a tué.

Jadis, on ne songeait pas à rougir des nombreuses nudités qui, sous prétexte de Madeleines, d'Ves ou d'esprits célestes, s'étalaient partout, jusque dans les églises. Maintenant encore, le Vatican en est rempli, et je ne crois pas que la vertu des saints prélats de Rome reçoive quelque atteinte de ce voisinage voluptueux.

Sommes-nous plus sages — ou bien plus corrompus? Quelle raison morale avons-nous de baisser les yeux devant la Beauté sans voiles, fière, majestueuse, dans toute la splendeur de ses lignes sculpturales, et de lui préférer les déesses court-vêtues de notre Olympe moderne?... Est-ce excès de vertu? Est-ce raffinement de vice?... Je laisse à nos philosophes le soin de résoudre la question.

Le public ayant horreur du nu, celui-ci est devenu un mauvais article de commerce, — et les artistes n'en font guère plus. Le nu demande des études sérieuses, profondes; mais le siècle marche si vite que l'on n'a pas le temps de s'arrêter en chemin; on s'élance en courant vers le but, muni d'un bagage parfois si léger qu'au milieu de la route les provisions viennent à manquer et que l'on s'arrête épuisé, demi-mort, sans force nécessaire pour avancer plus loin.

La figure nue est pourtant le fond de toute science en peinture. Négligez-la : l'impuissance apparaît; sous ces vêtements lourds et flottants, la vie est absente et l'on cherche en vain les formes du corps humain; le dessin est incorrect, le contour indécis, la facture molle et sans consistance.

Les sculpteurs, par nécessité de métier, sont les derniers à étudier le nu d'une façon assez complète; aussi, voyez, lorsqu'il leur vient à l'esprit de tenir le pinceau et de brosser une

toile, quelle aisance et quelle sûreté dans un exercice où d'autres ont grand'peine à acquérir, à force d'expérience, un peu d'habileté... Voyez les *Lutteurs* de Falguière, — un coup d'essai, un coup de maître ; cela en dit plus que tous les raisonnements.

Le culte de la beauté ayant éternellement des disciples, la femme trouve quelquefois encore des poëtes et des artistes pour la chanter. La musculature de l'homme offre des difficultés que n'a point celle de la femme ; chez celle-ci, la finesse des lignes et la grâce des ondulations remplacent la force, la rudesse et l'énergie qui sont l'apanage du sexe fort. Voilà pourquoi Vénus a toujours sa place marquée dans les salons.

On dit que le nu est incompatible avec la vie moderne... C'est une erreur ; le nu est seulement devenu moins décent, parce qu'on essaie de le voiler. Dans une statue dont on a dissimulé certains côtés par une ingénieuse feuille de vigne, ce qui fait l'indécence, c'est la feuille de vigne, et non ce qu'elle cache.

A part quelques circonstances assez rares, si l'on choisit l'époque contemporaine pour servir de cadre à une étude de nu, on risquera neuf fois sur dix de paraître inconvenant, parce que le « déshabillé » est exceptionnel dans nos mœurs et que nous y mêlons ordinairement une idée grivoise. Mais le champ de la peinture est vaste ; il ne faut pas nécessairement restreindre ses res-

sources au siècle présent et au pays que l'on habite. Le réalisme n'y perdra rien : la nature humaine ne reste-t-elle pas toujours la même et la beauté n'est-elle pas le poëme éternel ?

N° 217. *Cassandre*, par Léon Comerre. — Je ne comprends pas le silence presque général de la critique autour de ce tableau d'un jeune peintre qui vient de remporter, cette année, à Paris, le grand prix de Rome. Est-ce la jeunesse de celui-ci, son talent naissant, le choix du sujet, traité avec une saisissante vérité, qui en sont causes ? Le jury a placé l'œuvre le plus défavorablement qu'il soit possible, dans un mauvais jour, à une hauteur impossible, tandis que, tout à côté, des croûtes abominables resplendissent sous les yeux de tous, dans une lumière excellente qui en fait mieux valoir la médiocrité. Ce jury était pourtant composé en majeure partie de « classiques » et d'« académiques » ; le sujet de *Cassandre* devait flatter leurs goûts. Nous ne comprenons pas ce parti-pris inexcusable envers une des plus belles choses du Salon ; certes, elle méritait qu'on lui fît plus d'honneur.

L'histoire est connue. Cassandre était fille de Priam et d'Hécube ; Apollon en devint amoureux et lui promit tout ce qu'elle voudrait pour prix de ses faveurs : elle lui demanda le don de prophétie ; mais lorsque Apollon eut rempli sa promesse, elle refusa de lui tenir parole. Le dieu, ne pouvant lui reprendre ce qu'il avait

donné, se vengea d'une autre manière. Il demanda à Cassandre un baiser, que celle-ci n'osa lui refuser, et il mouilla sa bouche avec sa salive ; — du coup, personne n'ajouta plus foi aux prédictions de la prêtresse, et quand elle annonçait quelque malheur prochain, on la traitait de folle et l'on haussait les épaules avec un air de compassion. Le siége de Troie arriva ; en vain s'opposa-t-elle à l'entrée du cheval de bois dans la ville ; celle-ci fut prise et brûlée. Cassandre, éperdue, se réfugia dans le temple de Minerve ; Ajax l'y poursuivit et lui fit subir le dernier des outrages.

M. Comerre a représenté la prêtresse couchée au pied de l'autel où le fils de Télamon l'a surprise pour assouvir sur elle sa passion brutale. Son vainqueur a fui ; seule, nue, accablée sous le poids du désespoir et perdue dans un délire convulsif où l'ont plongée la résistance et la douleur, à peine conserve-t-elle la force d'ouvrir les yeux à la lumière, après la honte dont elle se sent couverte. Une de ses mains se tient encore cramponnée à la statue de la déesse dont elle a imploré vainement l'assistance ; son corps, renversé inerte et sans force sur le pavé de marbre, tressaille des dernières convulsions de la lutte qu'elle vient de soutenir, et son visage, qu'encadrent les flots dorés de sa chevelure ondoyante, est couvert des rougeurs brûlantes du sang affluant vers les tempes. Il y a de la ressemblance entre la Cassandre de M. Co-

merre et celle du sculpteur Pradier, qui se trouve au musée d'Avignon. Le seul reproche que l'on pourrait faire cependant à toutes deux, c'est de ne pas laisser suffisamment reconnaître « leur identité » — comme on dirait en langage juridique, — c'est de manquer de cette même qualité indispensable au genre historique, qui est la clarté du sujet. Rien n'indique que cette femme affaissée sur elle-même est Cassandre plutôt qu'une autre; — et le défaut est plus grave dans le tableau que dans la statue qui n'a pas pour elle les accessoires dont peut disposer le peintre pour expliquer son sujet.

Toutefois, c'est moins un tableau d'histoire qu'une étude de femme nue que M. Comerre a voulu faire, et cette étude est digne d'admiration. La souplesse des membres, la grâce des mouvements et la pureté des lignes ne sont pas moins belles que le modelé sobre et large des chairs, travaillées en pleine pâte et remarquables par une vérité et une chaleur de tons peu commune. La tête n'a pas ce type conventionnel que plus d'un peintre donne aux personnages anciens, sous prétexte de leur donner un cachet plus noble et plus conforme à la tragédie classique; elle est toute moderne d'expression et de traits, et empreinte d'une exquise distinction. On sent que cette femme souffre d'une douleur aussi bien morale que physique; elle frémit encore du contact odieux de l'ennemi et, demi-morte, elle renaît avec peine à la vie. C'est du

beau et grand réalisme, malgré l'étiquette académique qui l'orne; le souffle d'un artiste et d'un homme de goût a animé cette masse humaine, l'éclairant d'un rayon d'idéal et la faisant d'autant plus belle qu'il l'a faite plus vraie.

C'est peut-être pour ce motif qu'on a relégué la *Cassandre* au dernier plan ; la pudeur de M. Cannart aura craint d'être chiffonnée.

N° 426. *La Jeunesse et la Mort*, par Edmond Dupain. — La même crainte a sans doute inspiré, dans les vers servant d'épigraphe à ce tableau, une variante qui vaut tout un poëme... Sur le cadre de l'œuvre, l'artiste a inscrit ces vers :

Rien ne dure ici-bas; la mort impitoyable,
Promenant de sa faux le tranchant redoutable,
Fait tomber tour à tour
Les rameaux encor verts, les fleurs à peine écloses,
Et les jeunes amants, qui, sous les lauriers roses,
Vont se parler d'amour.

Mais, dans le catalogue, une main pieuse est venue soigneusement raturer un mot, paraît-il, inconvenant dans une société qui se respecte, et tout le monde peut y lire — sans danger aucun pour les jeunes personnes — les derniers vers ainsi modifiés :

Les rameaux encor verts, les fleurs à peine écloses
Et les JEUNES ÉPOUX, qui sous les lauriers roses,
Vont se parler d'amour.

On a fait remarquer justement que les « *jeunes époux* » ne vont guère se promener sous les lauriers roses pour se parler d'amour.

A part ce détail, la *Jeunesse et la Mort*, de M. Dupain, est une grande « machine » plus ou moins allégorique, où les fleurs, les oiseaux et les petits amours jouent un rôle important. Dans un bosquet ombreux et plein de mystère, parmi les roses et le feuillage, deux amoureux se tiennent embrassés dans une étreinte voluptueuse. Un Cupidon joufflu papillonne devant eux. Mais, tandis qu'ils s'abandonnent à leurs délices, la Mort, sous la forme d'un squelette peu agréable, surgit du milieu de la feuillée et tend sa faux au-dessus de leurs têtes, prête à les frapper.

Il y a de l'harmonie et du charme dans cette composition dont l'idée, sans être neuve, est traitée habilement. Les chairs sont peintes un peu mollement ; elles n'ont pas l'éclat et la vérité que l'on admire dans la *Cassandre* de M. Comerre. Le corps de la jeune femme, qui ondule amoureusement sous les caresses de l'amant, s'étale avec des gestes gracieux et pleins de volupté.

Il ne faut pas chercher trop la vie et le mouvement dans ces sortes d'allégories qui sont avant tout de l'art décoratif et dans lesquelles le peintre ne se sert de la nature que comme accessoire de son imagination. Elles sont un prétexte à nudités plutôt qu'à saines et franches études,

lesquelles répugnent généralement au gros public; il faut à celui-ci de jolies femmes blanches et roses, aux lèvres souriantes, aux yeux de feu, bien lavées, bien blaireautées et qui se cambrent agréablement comme des danseuses de l'Opéra. Dans ce genre, la *Jeunesse et la Mort* de M. Dupain est une très-belle page.

N° 46. *Vénus*, par Oscar Begas. — Que les gens pudiques se rassurent! Cette Vénus ne leur causera point d'alarmes, malgré l'étalage de ses charmes sans voiles. M. Begas est un Allemand qui a voulu imiter les anciens maîtres italiens ; mais il a négligé un détail : c'est de leur emprunter leur palette et leur chaleur. Le soleil de Berlin n'est pas celui de Rome; M. Begas a éclairé son étude d'une lumière essentiellement berlinoise, qui glace

Mon Dieu, que cette pauvre femme doit avoir froid dans son costume léger! L'Amour qui, dans un coin, joue de la mandoline en tournant impoliment le dos à sa mère, ferait certes mieux d'allumer un bon feu qui réchauffat ces membres bleuis. On ne voit pas le sang courir sous cette peau teinte d'un rose de caramel; ces chairs ne sauraient tressaillir, tant la vie en est complétement absente, sans un chaud rayon qui l'anime. C'est dommage, car le dessin vaut mieux que le coloris; la pureté et la simplicité des contours donnent à la *Vénus* de M. Begas une certaine noblesse, un peu maniérée, mais qui a du style.

N° 1057. *Dryade*, par Ferdinand Schauss. — Encore un peintre allemand qui s'inspire des modèles italiens, mais avec plus de chaleur et de vérité que son compatriote M. Begas. Cette *Dryade* est sœur d'une quantité de *Danaé* qui émaillent les musées d'Europe, à commencer par celles du Titien. J'aurais préféré lui voir porter un autre nom qui jure moins avec la pose tout à fait invraisemblable que lui a fait prendre l'auteur. Les dryades étaient des nymphes extrêmement sauvages, qui vivaient dans les bois avec leurs sœurs, les hamadryades. Celles-ci étaient attachées à leur arbre respectif, ne pouvaient le quitter un instant et mouraient avec lui. Les dryades, au contraire, erraient çà et là, formaient des danses autour des arbres confiés à leur garde et dont les troncs leur servaient de retraite. M. Schauss, lui, a couché la sienne sur un drap bien blanc, bien moelleux, dans une attitude de grande dame très-distinguée et nullement sauvage. Certes, voilà des forêts bien meublées et garnies de toutes les commodités désirables! Pourquoi fausser ainsi la vraisemblance? Je sais bien qu'une dryade est un être imaginaire et que, du moment qu'on se décide à en créer une, peu importent les détails qui l'accompagnent; mais encore faut-il sauver les apparences et ne pas faire de la sotte convention pour le seul plaisir d'en faire. Ce que je vois dans la toile de M. Schauss, ce n'est ni une dryade, ni une nymphe, ni une divinité quel-

conque : c'est une jeune femme qui fait la sieste et qui a rejeté les couvertures, parce qu'elle a trop chaud. Elle ne se trouve pas dans un parc, mais dans sa chambre à coucher ; car je ne suppose pas à l'artiste la prétention de faire prendre le fond de son tableau pour autre chose qu'une tapisserie à paysages. La lumière, éclairant les chairs de la soi-disant dryade, est celle d'un appartement et non du plein air. En vain M. Schauss a-t-il couvert son ciel de nuages ; c'est là l'expédient ordinairement employé, lorsque l'on peint dans l'atelier une étude qui doit figurer à ciel ouvert ; les nuages prétextent habilement de l'absence de cette clarté intense et dorée que donne le soleil. Mais rien n'empêche de reconnaître le subterfuge ; la nature ne se laisse pas si facilement tromper.

Au reste, la *Dryade* du peintre de Weimar est bien modelée, dans une attitude non dépourvue de charme, la jambe gauche repliée sur la droite, que couvre à demi un coin de draperie carmin. La tête a quelque caractère, quoiqu'il perce dans la physionomie de la divinité un peu de mauvaise humeur, et le sang peut circuler à l'aise sous cette peau finement colorée.

N° 1051. *La Sortie du bain*, par Mme Salles-Wagner. — Voici une étude de nu bien plus sincère et bien plus vivante. Une jeune femme, agenouillée sur le sable que vient baigner les

flots mourants, élève d'un geste élégant au-dessus de sa tête un voile blanc dont elle se cache pudiquement aux regards indiscrets. Il y a peut-être un peu de mièvrerie dans ce mouvement et quelque convention dans ce bambin rose qui joue aux genoux de la baigneuse ; cela rappelle toutes les Vénus avec leur fils, peintes de toute éternité ; mais au moins Mme Salles-Wagner a-t-elle eu le bon goût de choisir pour son tableau un titre simple, sans avoir recours à la mythologie ou à l'histoire. La nature y gagne à coup sûr et l'œuvre n'y perd rien. Les lignes du corps sont d'une grande pureté ; le modelé est excellent, dans une gamme de tons fort justes, baignée par la lumière et d'une distinction sobre.

N° 331. *Dal'la*, par Cesare Dell'Acqua — Mêmes qualités que dans la *Sortie du Bain*, avec plus de chaleur et moins de naturel. Dalila, le torse nu et les jambes couvertes d'une étoffe à reflets soyeux et voyants, est assise au bord d'un lit à tentures sombres, derrière lesquelles apparaît Samson, qui dort profondément. Elle vient de couper la chevelure de l'Hercule de la Bible ; elle désigne du doigt les mèches noires qui couvrent le lit, afin sans doute que le public n'en ignore. Je n'aime pas ce geste peu noble et qui conviendrait parfaitement à une enseigne de coiffeur. De plus, la physionomie de Dalila a une expression niaise

qui ne veut rien dire : ce n'est ni de la colère, ni de la joie, ni de la vengeance, — c'est de la sottise, et rien de plus. — Cela gâte la toile de M. Dell'Acqua, qui est d'ailleurs meilleure que la plupart de celles qu'il a peintes en ces derniers temps ; ses éternelles odalisques au caractère mignard et fade n'ont pas cette largeur d'exécution, ce dessin correct, cette tonalité ardente qui distinguent sa Dalila. Nous conseillerions à l'artiste de retoucher le visage, s'il est possible, de lui donner plus de fermeté, de simplicité, et de cette expression farouche et quelque peu dûre d'une femme haineuse voyant avec satisfaction l'accomplissement de son crime.

N° 727. *Clytie*, par Léonce Legendre. — L'auteur de l'*Entrée à Bruges de Breydel et de De Coninck*, que nous avons examinée plus haut, montre une grande souplesse de talent dans les trois tableaux qu'il a envoyés au Salon et qui, tous trois, ont un caractère différent, sans trahir jamais le tempérament très-national de leur auteur. Les *Métamorphoses* d'Ovide ont fourni à M. Legendre le sujet de l'œuvre qui nous occupe, — et que nous avons eu quelque peine à découvrir dans la grande salle, au-dessus d'une porte élevée.

La nymphe Clytie brûlait d'une flamme ardente pour le beau Phœbus-Apollon, — autrement dit le Soleil. Ayant dévoilé les amours de

ce dernier avec Leucothoé, le dieu ne voulut plus la revoir et cessa d'aimer la dénonciatrice indiscrète. « En proie à sa folle passion, dit le poëte, elle dépérit loin de ses compagnes, qu'elle ne pouvait souffrir. Sans abri, sans vêtements, les cheveux épars, elle resta nuit et jour couchée sur la terre, et, durant neuf jours, sans boire ni manger : elle ne se reput que de la rosée et de ses larmes. Jamais elle ne se souleva de terre, contemplant sans cesse le dieu dans sa course et fixant toujours ses regards sur lui. Son corps s'attacha, dit-on, au sol. Une pâleur mortelle couvrit son corps changé en une tige sans couleur. Sa tête devint une fleur pareille à la violette, et, quoique retenue par sa racine, elle se tourne vers le Soleil, qu'elle adore même après sa métamorphose. »

M. Legendre a suivi scrupuleusement les vers d'Ovide; il a peint sa Clytie d'après la description exacte que nous donne le poëte. Seule, au milieu de la solitude et de la nuit, la nymphe erre en rampant sur le sol. Le ciel est lugubre, la terre aride, pas un être vivant ne vient troubler le calme tragique de la scène. Le corps nu de Clytie est dessiné et modelé admirablement; les chairs livides et verdâtres, couvertes déjà de la teinte morne de sa métamorphose, sont rendues avec une adresse peu commune et une vérité saisissante.

Comme réalisme, cette page mérite une mention spéciale ; mais l'auteur n'a point songé à

une chose : c'est qu'il interprétait un épisode auquel le sentiment poétique ne devait pas être étranger. Sa Clytie est repoussante de réalité ; la boue et l'ordure de la terre sur laquelle elle se traîne couvrent son corps; c'est de saleté, c'est de crasse, pour dire le mot, qu'elle est enduite. Est-ce donc ainsi qu'Ovide comprenait cette histoire touchante de la mythologie ? Si M Legendre voulait bannir toute délicatesse et toute poésie de son tableau, s'il voulait faire du réalisme impitoyable, pourquoi donc prendre pour texte un des plus fins joyaux de la littérature antique ? Rien ne l'y obligeait, et il eût fait preuve d'intelligence en évitant de faire jurer, comme il l'a fait, le sujet de l'œuvre avec l'œuvre elle-même.

N° 728. *Le petit Baigneur*, par le même.— C'est une étude sérieuse et franche, chaudement brossée. Seulement la recherche de l'originalité est trop apparente, ici comme dans les autres pages de M. Legendre ; la distinction fait décidément défaut à celui-ci, et c'est dommage ; le génie flamand n'est pas vulgaire, comme l'artiste paraît le croire. Son petit baigneur, campé sur le bord d'un rocher au bord de l'eau, appartient à la pire gaminerie ; son rire grimace affreusement : on dirait d'un Gwynplaine de la rue. Que M. Legendre épure sa conception et pondère ses idées avec soin ; la nature l'a doué excellemment ; il faut qu'il profite de ces dons

avec le tact et la mesure qui font les vrais artistes.

N° 66. « *Connais-toi toi-même !* » par James Bertrand. — Cette célèbre maxime du sage Confucius a reçu de M. Bertrand une interprétation bizarre. Un jeune garçon,

Nu comme le discours d'un académicien,

se pèse lui-même, d'un air grave, dans une petite balance qu'il tient à la main , — un pied dans un plateau, le second dans l'autre. Les muscles de ses bras sont tendus par l'effort, tandis que ses yeux baissés surveillent sérieusement cette opération d'un genre nouveau. M. Bertrand a eu là une idée originale, que beaucoup trouveront extravagante ; je ne sais : cette idée naïve est en parfait accord avec l'exécution naïve aussi de l'œuvre. Mais quelle naïveté ! Ce morceau pourrait être signé par un maître ancien, tant il y a de la grâce, de la force, de la simplicité dans cette figure enfantine aux membres délicats. C'est de la peinture serrée et large en même temps, merveilleuse de délicatesse et faisant palpiter la chair comme si un sang vif et jeune l'animait. L'artiste, sans négliger le fini des détails, est arrivé à un effet de grandeur surprenant. Quelle leçon pour nos peintres d'à-peu-près qui se contentent de quelques touches hardies çà et là et dédaignent de

fondre leurs couleurs ! Le *Connais-toi toi-même* de M Bertrand leur en apprendra long sur ce sujet.

Comparez ce joli bambin avec le petit voyou de M. Legendre dont nous venons de parler et qui se trouve, à l'exposition, dans la même salle; vous verrez ce qui manque à celui-ci pour atteindre à la perfection nécessaire. La pose du premier est bizarre, assurément; celle du second est prise sur nature : eh bien, lequel des deux, je vous prie, paraît plus grotesque et prête plus à rire? Est-ce l'enfant dans sa balance, svelte, sérieux et commentant la pensée morale du philosophe avec une noblesse élevée et charmante, — ou bien est-ce le petit baigneur, cambrant son torse sur le bord du rocher, d'où il risque fort de faire la culbute, les yeux clignotant avec effronterie et la bouche fendue jusqu'aux oreilles?... Celui-ci amuse, mais l'autre fait penser.

N° 428. *Fin d'été*, par Carolus Duran. — Nous avons apprécié plus haut, à propos du portrait de la fille de cet artiste, la manière de Carolus Duran. Ici, même tapage de couleurs vives, avec moins d'harmonie encore. Dans un parc magnifique, au bord d'un ruisseau, un groupe de femmes se baigne, s'essuie, cause, caquette dans le plus galant des déshabillés. Ce qu'il y a de mieux réussi, c'est l'attitude variée de ces jeunes personnes à la peau blanche et

nacrée, c'est le dessin élégant et correct de ces figures de petite dimension. Mais, est-ce bien de la chair, sont-ce bien des femmes vivantes, et non des marionnettes s'agitant au milieu de l'herbe? Leurs formes blanches tranchent fortement sur un fond vert de feuillage, de la plus brutale crudité. La nature n'a pas de ces brusqueries déplaisantes ; l'atmosphère la moins lourde voile toujours les objets d'un air fluide et caressant qui adoucit la dureté des contours. Le tableau de M. Carolus Duran éblouit les yeux par sa coloration inexplicable; et pourtant je n'y vois pas la lumière chaude du soleil d'été qui flamboie à l'heure du midi ; c'est une lumière factice dont l'éclat n'a rien de réel et qui ne sauve pas l'inconsistance des figures.

N° 434. *Le Songe d'Ève,* par Léopold Durangel. — Nous voici revenus à la création du monde et à nos premiers parents. M. Durangel aime aussi le vert ; mais c'est un vert d'une autre espèce, qui n'a rien de lumineux et qui, sous prétexte de reflets, produit une froideur malheureuse. Ève dort sous un arbre du paradis terrestre ; pendant son sommeil, le démon, sous la forme d'un serpent, vient la tenter et lui suggérer l'idée de manger du fruit défendu. Le vert du feuillage, le vert de l'herbe, le vert du serpent, le vert du démon, tous ces verts s'unissent pour produire une teinte olivâtre et cadavéreuse dont la toile tout entière

est couverte. Plus de chaleur dans les chairs, plus de rayons ; on dirait d'un tableau vu à travers des lunettes vertes. Et pourtant le dessin est particulièrement soigné, dans toutes les parties du tableau ; le corps de la première femme a de la souplesse et de la beauté ; mais l'ensemble est désespérément froid.

Nous passerons sous silence deux ou trois autres toiles pouvant rentrer dans la théorie qui nous occupe, telles que la *Tentation de saint Antoine*, de M. Jules Starck, où se trouve une réjouissante étude de femme nue, dans une position peu convenable. Cette *Tentation de saint Antoine* se trouve beaucoup mieux placée que la *Cassandre* de Comerre et que mainte autre page de valeur. Le jury en veut sans doute à M. Starck ; je conseillerais à celui-ci de lui intenter une action en dommages et intérêts.

VI. — LES SUJETS MYTHOLOGIQUES.

Nous pourrions faire rentrer dans ce chapitre plusieurs toiles dont nous venons de nous occuper, de même quelques tableaux mythologiques auraient pu trouver place dans le chapitre précédent; mais nous avons tenu à y rassembler tous ceux qui avaient spécialement pour objet une étude de nu, à quelque genre qu'ils appartiennent. Nous allons parler des autres.

Il y a très-peu de sujets mythologiques au Salon ; et pourtant les écrivains catholiques reprochent aux artistes contemporains de faire un retour trop accentué vers le paganisme et d'y chercher des inspirations qu'ils pourraient trouver dans la religion. Ceci peut être vrai pour la sculpture, à qui les siècles païens offrent une mine inépuisable et nécessaire ; mais la peinture ne mérite pas ce reproche. La vérité, c'est qu'elle s'éloigne de plus en plus de toute espèce de mythes religieux, parce qu'elle tend à être moderne et vivante avant tout, et que la religion demande plus d'idéal que d'observation. La foi n'est pas assez grande, ou plutôt les peintres ne sont plus assez inspirés pour créer des œuvres religieuses où le mysticisme a sa place marquée. La mythologie est passée de mode ; elle plaisait quand le peintre pouvait la traiter selon

son caprice, en l'habillant selon les modes du jour et lui faisant parler le langage des ruelles. Aujourd'hui, on veut plus : la nature a dicté ses lois, la science a marché, l'archéologie et l'histoire sont venues parler en maîtresses absolues .. Allez donc, avec cela, peindre l'âge d'or, les amours des dieux, les fêtes de l'Olympe, les brouilles de ménage du bon Jupiter ! Le public vous rira au nez, les réalistes se fâcheront, les archéologues chercheront la petite bête, es gens dévots fronceront le sourcil, — et personne, en somme, ne sera satisfait.

La mythologie païenne n'est donc plus cultivée en général que pour le nu, qu'elle permet d'étudier sans invraisemblance choquante, pour les peintures décoratives et comme fantaisie artistique tout au plus... Et encore, si l'on pouvait s'en passer !...

N° 637. *Les Mystères de Bacchus,* par Jobbé-Duval. — Cette toile semble une réduction d'une fresque de plus grande dimension ; elle en a la couleur un peu sèche et la composition. La place défavorable qu'elle occupe ne permet pas d'examiner les détails de ces nombreuses figures qui s'agitent dans une sarabande effrénée. Le cortége de Bacchus s'avance avec des cris, des emportements et des danses sauvages ; les Bacchantes et les Ithyphalles se tordent dans les convulsions de l'ivresse et du plaisir, au son des cymbales et des trompettes.

Leur course est désordonnée et furieuse ; couronnées de fleurs et barbouillées de lie, les prêtresses du dieu se livrent sans vergogne à leurs danses lubriques; leurs masques rubiconds expriment l'ivresse satisfaite et semblent imprégnés du vin tombé des coupes. Le désordre de leur toilette témoigne de l'excès de leur débauche, et un manteau tarentin, rejeté de leurs épaules, balaie insoucieusement la terre humide. Il y a du mouvement dans cette Bacchanale, qui ferait un beau sujet de peinture décorative... Mais qui donc voudrait recevoir chez soi cette troupe de débauchées ?

N° 1197. *Satyre,* par Jules Van Biesbroek. — Ce satyre tient beaucoup à être de la famille de ses confrères peints par Rubens et par Jordaens. Il en a les allures, la tonalité chaude et le visage polisson, où se dessine un rire voluptueux. Caché entre les branches, il épie un groupe de jeunes filles qui s'ébattent près de lui, et il médite un coup de sa façon. Le corps est peint vigoureusement ; mais le visage ne se détache pas assez ; il semble fait de terre glaise ou de sirop; ces joues ne rebondissent pas, ces yeux n'ont point de flammes. Comme étude, le morceau est louable; mais ce n'est pas encore M. Van Biesbroek qui remplacera Jordaens.

N° 785. *Le Sylvain*, par Albert Maignan. —

M. Albert Maignan réussit mieux dans les petites choses que dans les grandes : ceci n'est pas un reproche. Nous verrons de lui, dans la peinture de genre, un petit panneau bien supérieur à son *Sylvain*. Celui-ci, assis dans la campagne, au bord d'un chemin, regarde un lézard qui se promène sur son doigt. Le sujet est assez insignifiant ; la physionomie du jeune dieu est niaise et le coloris sans éclat. Tout cela ne vit pas et ne dit pas grand'chose aux yeux ni à l'esprit. Je ne trouve pas ici le charme ordinaire de cet artiste si français ; *le Sylvain* est une étude correcte et sage, mais d'un caractère monotone, où la distinction naturelle de l'auteur demanderait à être relevée par quelque chose de frais et de primesautier que l'on cherche en vain et que l'on ne trouve pas. M. Maignan fait ordinairement « joli » ; en étendant les proportions de son sujet, son « joli » est tombé dans la fadeur, c'est-à-dire dans la médiocrité.

N° 1148. *Narcisse*, par Ernest Stückelberg. — Mieux vaut cent fois cette étude — plus modeste — de garçon, baptisé du doux nom de Narcisse et qui contemple son image dans le cristal de l'eau, — comme dirait M. de Fénelon. Il y a du cachet dans cette composition habile, d'une facture serrée et harmonieuse, qui rappelle les bons maîtres, amoureux discrets de l'antiquité. La note mythologique ne sacrifie

pas la nature et la vraisemblance ; celles-ci tiennent leur place et jouent leur rôle dans la scène. Le modelé du corps du jeune homme est très-fin ; le paysage, caché à demi dans une pénombre mystérieuse, respire une poésie sincère. Un peu d'archaïsme, voilà ce qu'on pourrait reprocher au *Narcisse* de M. Stückelberg ; mais le sujet le fait aisément pardonner.

N° 1150. *Prométhée*, par A. Sunaert. — Quand on entre au Salon, c'est ce *Prométhée* qui frappe aussitôt les regards ; on est saisi d'horreur à la vue de cet homme complétement nu, replié sur lui-même et se tordant avec désespoir sur le rocher abrupt, où il est enchaîné. Est-ce un spécimen des œuvres exposées ? se demande le visiteur naïf, — ou bien est-ce l'image du supplice qui attend les mauvais peintres, en punition de leurs barbouillages ?... Ce n'est ni l'un ni l'autre, heureusement. M. Sunaert a voulu être original : la pose de son héros, le raccourci audacieux de la jambe, l'expression de douleur répandue sur les traits du fils d'Uranus, tout le montre clairement ; mais il a échoué et n'a réussi qu'à être drôle, parce qu'il lui a manqué le goût et la mesure. On ne sera jamais vrai en étant bizarre, pour le plaisir de l'être ; si la laideur se rencontre dans la nature, qu'on la rende telle qu'elle est et parce qu'elle est ; dans ce cas la laideur pourra devenir belle, esthétiquement

parlant. Mais si on la cherche, si on la compose, dans le seul but de ne pas marcher dans les sentiers battus, l'art se révoltera et n'aura point de part à des œuvres pareilles. C'est ce qui est arrivé pour le *Prométhée* de M. Sunaert, un morceau aussi indigeste que répugnant. Cependant une certaine habileté de brosse.

VII. — LES GRECS ET LES ROMAINS.

Les peintres ignorants sont funestes à l'art, mais il y en a aussi une autre espèce non moins redoutable, — celle des savants. L'archéologie en vient peu à peu à se substituer à la véritable peinture d'histoire, négligeant l'esprit pour la lettre et croyant avoir fait revivre une époque passée en meublant, d'après les spécimens découverts à Pompéi, et sans trop d'anachronisme, un triclinium ou une salle de bains sous Néron.

Certes, il n'est plus permis aujourd'hui de faire de la fantaisie en représentant des scènes de mœurs antiques; la science surveille et ne permet aucune licence. Mais il faut que ce respect des détails locaux ne détruise pas le véritable caractère des temps anciens. Un entassement savant de colifichets, grecs ou romains, ne constituera pas une reconstruction exacte de l'époque ancienne : tout au plus sera-ce une sorte d'inventaire curieux des ustensiles les plus en usage dans la vie d'alors. Ces accessoires ne doivent venir qu'en second lieu et ne pas l'emporter sur l'idée principale. Voilà, dira-t-on, une chose bien évidente... Si peu évidente que la plupart des artistes l'oublient et se laissent

séduire par leur petit amour-propre d'archéologue, contre lequel rien ne peut résister.

N° 218. *La Coupe de l'Amitié*, par Joseph Coomans. — Voyez ce bariolage de couleurs éclatantes bien poncées, bien blaireautées, comme de la faïence toute neuve. L'auteur veut faire revivre à nos yeux les costumes de la Rome opulente, avec ses acteurs, ses richesses et ses éblouissements ; c'est son désir, c'est sa prétention, c'est le travail de ses jours et de ses nuits ; — car M. Coomans a peint mille fois le même tableau, avec les mêmes personnages, la même lumière insolente, le même ameublement. Est-ce de l'histoire? nullement ; — de la passion ? encore moins ; du genre ? si vous voulez ; — de l'archéologie ? peut-être. En tous cas, c'est un art d'ouvrier et d'arrangeur habile, mais non de véritable artiste de goût. *La Coupe de l'Amitié*, exposée au Salon, et achetée 10,000 francs par le gouvernement, nous montre une société joyeuse de viveurs à table, couchés sur des lits du repos et doucement égayés par le vin qui coule à flots. C'est la fin du souper; l'amphitryon répand des feuilles de roses dans sa coupe pleine jusqu'au bord et se dispose à la passer aux convives, qui tous y tremperont leurs lèvres au nom de l'amitié. Ainsi le voulait l'usage; cette vertu était en grand honneur chez les anciens, du moins en théorie; Voltaire prétend que le fameux temple

de l'Amitié, fort beau à l'extérieur, n'avait que très-peu de fidèles.

> En vieux langage, on voit sur la façade
> Les noms sacrés d'Oreste et de Pylade,
> Le médaillon du bon Pirithoüs,
> Du sage Achate et du tendre Nisus,
> Tous grands héros, tous amis véritables :
> Ces noms sont beaux ; mais ils sont dans les fables.

La raison en est simple, selon lui : l'amitié ne se commande pas plus que l'amour et l'estime. « Aime ton prochain, » signifie : « secours ton prochain ; » mais non pas : « Jouis avec plaisir de sa conversation s'il est ennuyeux, confie-lui tes secrets s'il est un babillard, prête-lui ton argent s'il est un dissipateur. »

Ce qui n'empêchait pas l'antiquité de faire en son honneur une foule de libations dont M. Coomans nous offre un spécimen de sa façon. Des musiciennes, des courtisanes, des esclaves, des enfants errant, chantant, jouant et courant çà et là parmi les convives repus, qu'excite une franche gaieté, — telle est la représentation sommaire que nous donne l'interprète de cet acte important de la vie romaine. Les accessoires sont rendus avec un soin et une patience extrême ; tout cela sent la recherche de l'effet et l'étude. Mais quelle mollesse dans ces figures miroitantes et propres ! Quelle brutalité de tons crus s'écrasant les uns les autres et criant au plus fort ! Malgré tout ce fatras archéologique, mieux valent cent fois les Romains

du premier empire, si raides, si compassés, mais sévères et grands ; mieux valent les Romains petits-maîtres de la cour de Louis XIV et des tragédies en cinq actes et en vers !

N° 219. *Le Billet doux vivant*, par le même. — Autre détail de l'existence antique ; voulez-vous connaître un mode de correspondance ingénieux et compliqué ? Ecoutez : « On écrivait, dit le commentaire de la toile, avec du lait sur les épaules nues de l'esclave confidente. Puis il suffisait de jeter un peu de poudre de charbon sur le lait pour rendre les caractères lisibles et un peu d'eau sur la peau pour effacer les moindres traces de cette lettre vivante. » Une jeune femme est en train d'opérer d'après cette recette, lorsque tout à coup l'arrivée du maître — ou du mari — interrompt sa besogne. On voit l'intérêt puissant qui s'attache à cette œuvre ; c'est un côté de l'histoire du monde qui se révèle à nous ! M. Coomans, ici comme partout, a semé sa couleur avec générosité ; elle étincelle comme les feux scintillants des pierres précieuses à la lumière du gaz. Comme chromo-lithographie, c'est très-réussi.

N° 33. *Intérieur romain*, par Albert Baur. — Je préfère ce panneau-ci à toutes les décorations irradiées de M. Coomans ; la virtuosité du peintre est moindre, mais il n'y a pas cette prétention savante qui gâte tant de talents. Les

figures, quoique faites un peu lourdement, sont chaudes et vivantes : pas d'étalage superflu de bibelots ; un arrangement sage, naturel, sans pétarade, de rouge, de jaune et de bleu. Cet intérieur romain est habité par deux femmes et un essaim de colombes qui roucoulent à leurs pieds. Tout à côté de ce tableau, on en a placé un autre, de M. Mellery : *Columbaria de la maison des Césars, à Rome.* Quelqu'un nous faisait remarquer que les deux artistes s'étaient probablement trompés : en effet, dans le *Columbaria,* on ne voit pas une seule colombe, tandis que l'*Intérieur romain* en est peuplé... L'observation est juste ; celui qui la faisait proposait de remettre les choses en ordre, d'enlever les pigeons ici et de les placer là... Reste à voir si MM. Mellery et Baur voudront y consentir.

N° 1119. *Polyxène immolée en victime expiatoire sur le bûcher d'Achille,* par Joseph Stallaert. — Nous voici dégagés un peu des langes de l'archéologie pour remonter à l'histoire. La première ne joue plus qu'un rôle accessoire, qui est son véritable : la passion reprend sa place, le cercle s'élargit, pour le grand bien de l'art. — M. Stallaert a suivi le drame, d'après le récit magnifique que nous en a fait Euripide, dans sa tragédie d'*Hécube.* Polyxène, la fille de Priam et d'Hécube, condamnée par les Grecs à laver par sa mort le meurtre

d'Achille, qui devait l'épouser et que Pâris tua traîtreusement, vient de recevoir de la bouche même de sa mère l'ordre fatal de se préparer au trépas. Elle s'est résignée, elle a fait à la vie un adieu suprême : « O mère bien-aimée, tends-moi cette main chérie, et approche ton visage du mien... Hélas ! c'est pour la dernière fois... Je ne reverrai plus ces rayons, cette radieuse clarté du soleil ; ce sont là mes derniers adieux que tu reçois. O ma mère ! ô toi qui m'as donné la vie, tu vas me voir descendre au séjour des morts... » Puis, elle s'est livrée à ceux qui demandent son sang. Devant le bûcher d'Achille, où elle doit être immolée, l'armée grecque tout entière se presse pour le sacrifice. Pyrrhus prend Polyxène par la main, la place sur le tertre, et, saisissant son épée, fait signe à de jeunes guerriers choisis de saisir la vierge. Mais elle, voyant leur dessein : « O Grecs, dit-elle, destructeurs de ma patrie, je meurs volontairement ; que personne ne porte les mains sur mon corps... Souffrez que je meure les mains libres, en personne libre ; car être appelée esclave chez les morts, serait une honte pour moi, qui suis reine. » Alors, comme on obéissait à ses désirs, elle déchire sa robe jusqu'à sa ceinture, et offre aux regards de la foule sa poitrine et sa gorge, blanches comme le marbre d'une statue ; puis, ayant fléchi un genou vers la terre, elle adresse à Pyrrhus ces paroles résignées : « Jeune homme, voici ma poitrine ; si tu veux la frapper, frappe ;

si c'est à la gorge, la voici qui s'offre à tes coups. » Saisi de compassion, le fils d'Achille hésite ; enfin son fer se plonge, et des flots de sang jaillissent de toutes parts. Polyxène chancelle, ses yeux se troublent, elle meurt ; mais, même en mourant, « elle tombe avec décence et a soin de cacher ce qu'il convient de dérober aux regards des hommes ».

C'est cette fin tragique que représente la toile de M. Stallaert. Il a traité le sujet sans emphase, avec la simplicité qui convenait à celui-ci. La tonalité est un peu grise : voilà le reproche qu'on fait au tableau, non sans raison peut-être. Je crois que cette tonalité est voulue : M. Stallaert a une grande qualité, qui est la distinction; le placage bigarré de M Coomans ne le tente pas; il cherche ses effets dans une gamme et une opposition de couleur plus sages, plus tranquilles, — et il les trouve. Toujours, il aura soin de relever ses tons gris par un ton plus vif qui leur donne le relief nécessaire. La tunique grise de sa Polyxène, qu'enveloppe encore un air opaque et vaporeux produit par l'ombre et la fumée du bûcher, le peintre lui oppose l'éclat rouge de la flamme qui, dans le fond, s'avance en menaçant. L'effet est atteint sûrement, sans effort. Le premier plan gagnerait pourtant à être renforcé et accentué davantage dans quelques-unes de ses parties.

Quant à la science archéologique, elle joue son rôle, mais discrètement et sobrement. Elle

n'est qu'un moyen, au lieu d'être le but, comme dans les œuvres que nous venons de voir; c'est ainsi qu'il faut s'en servir, sous peine d'en faire un art de commissaire-priseur et de marchand de bric-à-brac.

N° 1282. *César*, par Adolphe Ivon. — Il y a du mouvement dans cette composition historico-philosophico-allégorique; ces trois genres sont un peu mêlés et forment comme une sorte de synthèse morale qui résume l'histoire du grand César. Celui-ci est à cheval, dans le costume de triomphateur, le manteau sur les épaules et le front ceint d'une couronne de lauriers; il s'avance à travers les morts et les malheureux qu'il a faits; partout sur son passage les mères en deuil se lèvent et le maudissent; la Mort, la Renommée et une foule d'autres personnifications abstraites l'accompagnent et volent à ses côtés. Tout cela est théâtral et quelque peu déclamatoire. Ce panneau aurait déplu souverainement — c'est le mot — à Napoléon III, il y a cinq ou six ans, si on le lui avait présenté; il aurait pu produire son effet alors, comme allusion politique : aujourd'hui, ce n'est plus qu'une page habilement dessinée, mais académique et dont la conception n'a rien de bien neuf. On a tant fait de ces piloris de triomphateurs suivis du cortége sanglant de leurs victimes; le *1812* de M. Van den Bussche est plus saisissant, plus vivant

que celui-ci, parce qu'il est pris dans la réalité même, et que la froide allégorie n'y a point de place.

———

VIII. — LES ÉGYPTIENS ET LES CHINOIS.

Le grand-prêtre de ces résurrections fantaisistes et savantes de la vieille Egypte est certainement M. Alma-Tadéma, comme Gérôme est le grand-prêtre de l'archéologie romaine et grecque et Delamare celui du monde chinois. Il a envoyé au salon trois tableaux qui donnent tous les trois la mesure de son talent curieux et souvent bizarre. Ce sont les suivants :

N° 10. *Un Joujou*, par L. Alma-Tadéma. — Voici tout d'abord le côté bizarre du peintre, qui veut être original quand même et toujours. Tout, dans cette toile, jusqu'à la forme du cadre, affecte un aspect extraordinaire. Sur un petit panneau trois fois plus long que haut, est représentée une jeune femme couchée tout de son long sur le marbre et agaçant de son doigt un chat qui ronronne derrière sa tête. Le sujet n'a guère d'importance en lui-même ; c'est une simple fantaisie sans prétentions, mais gracieuse et coquette. Il n'y a que la forme du tableau qui est désagréable ; il faut se tordre le cou pour examiner la physionomie de cette jeune personne ; instinctivement, on voudrait redresser le cadre pour mieux voir ; celui-ci est une torture aussi bien morale que physique pour le public qui le

regarde... Ma foi, oui ; prenez y attention, et vous verrez si cette remarque n'est pas juste. L'art ne veut pas de ces tours de force, exécutés sans nécessité aucune. M. Alma-Tadéma fait tort à son talent en s'y livrant ; une fois, par caprice, soit; mais chez lui, le caprice est la règle ; on finira par s'en fatiguer, qu'il prenne garde.

N° 9. *Cléopâtre*, par le même. — Second caprice, seconde bizarrerie. Pourquoi ce cadre carré et garni d'hiéroglyphes, au milieu desquels se prélasse, comme la lune en plein midi, le nom même de l'auteur? M. Coomans — déjà nommé — fait du tapage de couleurs : M. Alma-Tadéma, lui, en fait avec ses cadres. Chez lui, la peinture est l'accessoire, dirait-on; le cadre forme à lui seul tout le tableau. Combien cette robuste et chaude tête de femme, que l'auteur a baptisée du nom de Cléopâtre, gagnerait à être vue seule, brillante et belle, entourée d'un bord sévère qui en relève l'éclat ! Le soleil du midi baigne ces épaules basanées, d'une tonalité si forte et si réelle : un sourire noble de reine plisse ces lèvres, fièrement découpées et, dans ces yeux noirs, à demi cachés par des cils de velours, on voit la flamme qui brille, ardente et contenue. La palette de l'artiste possède des richesses qui n'ont pas besoin d'être enchâssées dans une enveloppe de pacotille pour qu'on les apprécie.

N° 8. *La Veuve*, par le même, — M. Alma-Tadéma a dépensé ici ses ressources les plus précieuses; il a choisi et peint chaque détail avec la patience et l'amour du savant qui ne veut rien oublier, de peur de paraître plus ignorant que ses confrères. Cette momie froide et lugubre, cette veuve éplorée qui pleure près de la dépouille de son défunt époux, ces gardiens qui chantent les psalmodies funèbres, ces hiéroglyphes courant le long des murs et des colonnes, ce jour éteint et jaune répandu sur la scène, tout cela a dû coûter à l'auteur des recherches scrupuleuses et de grandes délicatesses de pinceau... Eh bien, mieux vaut cent fois la tête de sa Cléopâtre, que cette prétentieuse composition, peu faite pour mettre la gaieté dans le cœur et que l'on dirait destinée à illustrer le *Tour du monde* de M. Edouard Charton. Voilà où mène la passion exagérée de l'archéologie, cette science épidémique.

N° 1243. *Marc-Antoine et Cléopâtre*, par Antoine Van Hammée. — Avec M. Van Hammée, l'archéologie redevient la compagne de l'histoire. Elle n'est plus, comme nous la présente M. Alma-Tadema, un prétexte à fantaisies savantes, mais un auxiliaire obéissant, toujours subordonné à l'esprit du sujet. Elle convient parfaitement à ce genre mi-historique, mi-anecdotique, où parlent et agissent des acteurs sans prétention à remplir les grands premiers rôles

et se contentant de jouer modestement les saynètes qu'on leur a confiées. M. Van Hammée est un érudit aimable, qui n'a rien du pédant et qui est peintre avant tout. Il ne sacrifiera pas le charme d'une figure ou la composition d'un groupe à quelque accessoire futile qu'il s'agira de mettre en évidence; sa peinture, quoique moins élégante que celle de M. Alma-Tadema, est saine, vigoureuse et suffisamment poussée. L'air circule librement dans sa toile de *Marc-Antoine et Cléopâtre :* je la voudrais pourtant un peu plus ensoleillée, avec une lumière plus délicate, que n'a point notre lourd climat du Nord.

Quant à l'ensemble de l'œuvre, il est harmonieux et le caractère en est bien compris. Le bon Plutarque a fourni le sujet : Marc-Antoine, raconte-t-il, avait un culte pour la pêche à la ligne, et il se croyait habile plus que tout autre dans cet art pacifique; presque tous les hommes supérieurs ont de ces amours-propres et sont moins fiers souvent de leurs vrais talents que de ces légers caprices, qu'ils prennent gravement pour des titres de gloire : Néron mettait son talent de chanteur au-dessus de sa souveraineté impériale, et mal en aurait pris à quelqu'un de ne pas applaudir ses roulades. Donc, certain jour, ayant organisé avec Cléopâtre une partie de pêche, Marc-Antoine fit cacher secrètement, près de l'endroit où il se trouvait, des plongeurs qui attachaient des poissons à sa ligne... « Voyez, disait-il à la reine, quelle

adresse est la mienne ! » Mais Cléopâtre n'était point dupe : feignant d'admirer le bonheur de son amant, elle fit accrocher, le lendemain, à l'hameçon, un beau poisson salé; le Romain, sentant sa ligne chargée, prestement la ramena hors de l'eau... Qui fut pris? ce ne fut pas le poisson, mais lui-même. — « O général, lui dit alors Cléopâtre, en manière de moralité, laissez-nous la ligne, et reprenez l'épée ; votre chasse, à vous, est de prendre des rois, et non pas des poissons. » Marc-Antoine, honteux et confus, se contenta de cette flatterie anodine, et se le tint pour dit.

N° 326. *Jeune Lettré chinois, écrivant au pinceau*, par Théodore Delamare. — Encore une de ces illustrations de journaux de voyages, où chaque détail est minutieusement rendu et qui n'admettent la figure humaine que pour expliquer plus clairement l'usage des ustensiles. Il n'y a là qu'un mérite de curiosité, où l'esprit n'a que faire. La facture de M. Delamare a cette qualité, qu'elle est assez large et assez franche ; le peintre procède par touches nettes et sûres, au lieu de caresser les tons par des glacis qui rapetisseraient encore ses fantaisies, — et il fait bien. S'il voulait se dégager des langes d'emprunt qui l'emprisonnent, il pourrait produire quelque bonne chose ; même en conservant ses Chinois pour acteurs ; qu'il mette dans ses petites scènes d'intérieur une pointe d'es-

prit ou de cœur, et celles-ci acquerront facilement une valeur qu'elles n'ont pas.

N° 327. *Le Fils du mandarin*, par le même. — Voyez ce tableautin-ci : l'occasion s'offrait au peintre de tirer de son sujet un parti quelconque, en dehors des bibelots bariolés et de la couleur locale qu'il voulait y mettre ; cela aurait peut-être plu seulement aux dames, aux âmes sensibles et tendres, mais qu'importe ? il y aurait eu un public... Eh bien, non ; M. Delamare se met en garde, dirait-on, contre le sentiment ou tout ce qui en approche ; il n'a pas voulu — ou bien il n'a pas pu donner à sa toile le semblant de vie que celle-ci réclamait ; il l'a faite insignifiante et froide. Au lieu d'un tableau de genre, il a produit une sorte d'éventail à personnages, fort laids du reste, un prétexte à boiseries découpées et à costumes bizarres, qui n'ont d'intérêt que pour les amateurs de chinoiseries, et non aultres.

VIII. — LES ORIENTALES.

N° 1102. *Tunisienne*, par Slingeneyer. — Le peintre du *Camoëns* a une prédilection marquée pour ces belles filles des contrées méridionales, au port majestueux et sévère ; il se délasse avec elles de ses travaux plus sérieux et plus dignes, pense-t-il, de sa gloire. Nous en avons vu de lui plus d'une, en ces derniers temps ; celle qu'il expose au Salon nous semble une des moins bonnes. Le modelé est sec, les chairs froides et comme faites de bois, le regard sans vie. Ce n'est pas l'air chaud et vivace de l'Afrique, mais une atmosphère terne et fade qui enveloppe ce beau corps. Il y a de la dureté dans ces lèvres découpées à l'emporte-pièce, sans velouté ni frémissements. Voyez les femmes de Portaels, — absent du Salon, cette année : comme elles sont plus vivantes et plus colorées ; celles de M. Slingeneyer se ressentent trop du climat opaque de Schaerbeck et de Saint-Josse-ten-Noode, où elles ont vu le jour.

N° 751. *Aïcha, femme du Maroc*, par Eugène Leygue. — Ce reproche ne pourrait s'adresser à cette superbe Marocaine d'un artiste français peu célèbre. Le morceau est exquis, par la chaleur de la coloration, le caractère et le

charme de l'expression. Les yeux noirs et profonds d'Aïcha brillent dans leurs orbites ; un sourire erre sur ses lèvres, tandis que, appuyée contre un riche tapis, sur lequel des fruits s'étalent, elle laisse miroiter à la lumière qui l'inonde son vêtement de velours cramoisi brodé d'or. C'est une des bonnes toiles de l'Exposition, et certes la meilleure en ce genre.

N° 1310. *Bakchich (mendiants de Jérusalem)*, par Charles Verlat. — Le soleil de l'Orient inonde de ses rayons cette page d'une si puissante sérénité. M. Verlat, dont le talent si divers, si souple, se prête à des manifestations multiples de l'art pictural, — et cela presque toujours avec succès, — a trouvé une voie nouvelle dans ces études brûlantes faites sur les lieux, vivement, d'inspiration, avec une fougue exubérante toute juvénile. Son mendiant, au teint noir et cuivré, est accroupi au pied d'un mur, dans une pose lourde et nonchalante; près de lui, une petite fille tend la main en souriant d'un de ces sourires forcés que la misère apprend. Cela est simple, grand et d'un effet pittoresque.

N° 1312. *Jeune fille mauresque*, par Vernet-Lecomte. — Encore de la lumière et de l'éclat, avec plus de gentillesse, mais moins de force et de sincérité. L'attitude de cette jeune Orientale ouvrant, avec une délicatesse un peu mignarde,

la grenade qu'elle vient de cueillir, le sourire de sa bouche rose, le mouvement de son bras à la peau fine et colorée, tout cela est gracieux et d'une facture soignée. La *Mauresque* de M. Vernet-Lecomte habite les palais merveilleux du rêve et de la poésie, fille de roi qu'un prince Charmant adore et dont on célèbre la beauté sur l'harmonieuse guzla. Elle a pour mère la fantaisie, plus que la nature : c'est là son plus grand défaut.

N° 332. *Femme mauresque*, par Dell'Acqua. — Cette mauresque-ci pourrait être prise pour la sœur de la précédente, si elle n'était si blanche, si pâle, si maladive. Si j'avais un conseil à donner à l'artiste, je lui dirais de se décider enfin à donner promptement des soins à son modèle. Il y a des années déjà qu'il nous la présente, presque toujours dans la même position alanguie, tantôt bercée dans un songe enchanteur, tantôt agaçant un chien avec son éventail — comme aujourd'hui même, — son éternel sourire montrant éternellement le bout de ses dents nacrées et s'efforçant de surmonter la chlorose qui la mine... Pauvre jeune fille! Regardez ces bras, ces mains, ce visage, comme cela est maigre et souffrant! M. Dell'Acqua procède par touches indécises et par tapotements, qui font l'inconsistance et la lividité des chairs; l'expression de sa *Femme mauresque* n'est pas plus heureuse que celle de sa *Dalila;*

elle est niaise et sans caractère : cela tient sans doute à l'influence de la maladie.

N° 403. *Intérieur mauresque*, par Adolf Dillens. — Toujours la même famille ; elle dégénère à vue d'œil, et l'on n'a guère plus d'espoir de la sauver. L'*Intérieur mauresque* de M. Dillens est composé de deux sortes d'odalisques qui s'ébattent, dans une serre, en compagnie d'un perroquet et d'un serin. Celui-ci bécotte les lèvres de l'une d'elles, pendant que le perroquet se trémousse en battant des ailes le plus joyeusement du monde. Une plante rare aux feuilles énormes projette sur les deux femmes des reflets d'un vert cadavérique peu séduisant. Cette teinte malheureuse gâte les qualités de transparence et de modelé que possède la toile de M. Dillens ; celui-ci a cherché un effet de lumière dont il n'a pas surmonté la difficulté ; les têtes sont à gratter et à refaire, avec plus de chaleur et moins de préciosité.

N° 1289. *Femme de Smyrne*, par Eugène Verdyen. M. Verdyen s'est laissé, lui aussi, tenter par ce monde oriental qui attire les artistes si irrésistiblement, et il en est revenu avec une ample provision d'études. Je ne crois pas que son talent puisse gagner beaucoup à s'inspirer des mœurs méridionales; il est trop Flamand, trop personnel pour s'infiltrer dans les veines un sang nouveau qui n'est pas le sien.

Qu'il reste « lui », qu'il revienne à ces fortes filles du Nord qu'il modèle si puissamment, avec une distinction et un cachet qui lui sont propres. Sa *Femme de Smyrne* est cependant une œuvre de valeur, bien supérieure à tous les autres croquis qu'il a rapportés de là-bas. C'est que M. Verdyen possède la science de la femme à un degré remarquable et que peu d'artistes, mieux que lui, savent donner de l'élégance et de la tournure à ce « sexe aimable » qu'il connaît si bien.

N° 1183. *Petite Algérienne*, par Frédéric Tschaggeny. — Tête d'étude, bien brossée, dans une gamme de tons un peu froide. Un voile blanc encadre le visage largement modelé, mais dont on voudrait voir animer la pâleur par une lumière plus dorée. En tous cas, cela vaut beaucoup mieux que l'*Eve pleurant la mort d'Abel*, par le même, dont la composition et l'expression sont maladroites.

N° 6. *Le Jeu des Papillons*, par Edouard Agneessens. — L'auteur du *Groupe d'enfants*, dont nous avons parlé plus haut, a trouvé sur sa palette, en peignant cette toile-ci, des couleurs plus brillantes et moins noires, qui l'ont mieux inspiré. Certes, sa Japonaise, perchée sur ses sandales de bois et dont l'éventail chasse imperturbablement des papillons inoffensifs, n'a pas ce charme d'expression et de naturel que

possèdent ses portraits d'enfants; mais elle est moins noire et moins terreuse, modelée avec moins de mollesse et plus d'assurance dans la touche. Son caractère est bien celui de sa nation, — indoïente et grave en même temps, mettant à lutiner avec un insecte ailé plus de sérieux que n'en demanderait une affaire importante... Au reste, les meilleures gens du monde; — un esprit lourd et une tournure « bonhomme. » On peut lire tout cela dans l'étude de M. Agneessens, cachée bien haut, dans un coin, loin des regards indiscrets et du bruit de la foule.

Nous pourrions citer encore plus d'une Algérienne, plus d'une Mauresque, plus d'une odalisque, plus d'une Marocaine, — sans compter les Japonaises, les Chinoises et les Cochinchinoises, qui abondent. — Nous préférons faire grâce aux lecteurs de cette légion étrangère dont les attraits sont médiocres.

X. — LES PORTRAITS.

Lorsque la photographie produisit, il y a quelques années, ses premières merveilles, toute une pléiade d'esprits étroits s'écrièrent : « La peinture est morte ! » C'était surtout du portrait qu'ils entendaient parler : l'invention nouvelle allait lui porter, selon eux, un coup fatal, par l'étonnante rapidité avec laquelle elle se propageait et s'insinuait partout. Qui donc voudrait encore faire la dépense coûteuse de son image plus ou moins ressemblante, peinte à l'huile ou au pastel, alors qu'une bagatelle suffisait pour obtenir un résultat semblable ou même supérieur? Ainsi l'on raisonnait. Sous un point de vue la chose était à souhaiter : la photographie épargnerait au monde une quantité considérable de croûtes infâmes que de prétendus peintres de portraits ne craignaient pas de lancer dans les familles honnêtes, sous prétexte de souvenirs pieux et de tableaux de famille...

Ce souhait ne s'est réalisé qu'en partie. Les familles de condition modeste se sont, en effet, lancées à corps perdu dans la photographie ; mais beaucoup d'autres n'ont pas cessé d'avoir recours à la peinture pour la reproduction de leurs traits.

Il y a d'abord les bourgeois huppés et les commerçants en détail retirés des affaires qui cherchent, dans un fac-simile de leur personne, superbement encadré, un ornement pour leur salon et une juste satisfaction donnée à leur petit orgueil; — puis, viennent les messieurs que le gouvernement a fraîchement décorés ou qui ont composé une brochure sur un point quelconque d'assainissement public, les colonels en retraite, les chefs d'industrie et les professeurs à qui leurs subordonnés offrent « un témoignage respectueux de leur dévouement et de leur gratitude. » Voilà, en bloc, de quoi se composent ordinairement les catégories de « pourtraicturés » qui figurent aux expositions — et dont le nombre n'a certes pas diminué cette année.

Une chose digne de remarque, c'est l'énorme majorité de personnes laides qui se font peindre. Vous verrez peu de jolis visages dans la masse; les quatre-vingt-dix-neuf centièmes sont doués d'un aspect esthétique déplorable; en vain tâchent-ils de sourire, de pincer les lèvres avec dignité et de faire de doux yeux, les subterfuges ne servent qu'à les rendre plus affreux encore, surtout lorsque la médiocrité de l'artiste s'en mêle... La faiblesse humaine est une bien triste chose!

Généralement, à peine un jeune peintre tient-il en main une palette et des brosses, sa première œuvre est un portrait : un frère, une

sœur, une tante, une cousine ou toute autre personne se dévoue, — et voilà l'œuvre faite. C'est par là que l'on débute neuf fois sur dix ; il ne faut point faire, se dit-on, de grands efforts d'imagination ni d'intelligence ; point de composition, point de recherches ni d'études patientes ; le modèle est tout prêt ; il n'y a qu'à le copier sur le vif le plus exactement possible, et combien peu de personnes pourront dire si la chose ressemble ou non !...

L'erreur est grave. Plus que tout autre genre de peinture, le portrait offre des difficultés qui exigent un talent déjà mûr et des qualités spéciales : une connaissance profonde du modèle, de son caractère, de ses aptitudes, de sa vie publique, la science des effets d'ombre et de lumière, une grande habileté de pinceau, avec un dessin irréprochable et un coloris sobre et puissant tout ensemble. La plupart des grands peintres d'histoire ont été des portraitistes parfaits : Rembrandt, Rubens, Raphaël, Le Poussin, David, Ingres, — parce que l'étendue et la variété de leurs qualités les rendaient aptes à ce genre particulier de l'art pictural, parce qu'ils avaient appris à scruter profondément le cœur humain, à connaître les jeux si variés des physionomies, et qu'aucun des secrets du « métier » ne leur était étranger. Quelques autres se sont voués tout entiers au portrait ; tels furent Rigaud, Latour et Lawrence ; ils n'ont pas eu trop de toute leur vie pour approcher de la per-

fection dans un genre si ingrat et que l'on traite parfois avec tant de légèreté. C'est là, en effet, c'est quand il est aux prises avec la nature et la vie qu'un artiste montre vraiment ce dont il est capable. Tout est contre lui : l'insignifiance du modèle parfois, la scrupuleuse exactitude à laquelle il est astreint, la convention de la pose ; forcément, il se voit enfermé dans un cercle de conditions nécessaires qu'il ne peut franchir et qu'il doit autant que possible tourner à son propre avantage. S'il ne possède pas un tempérament supérieur, une nature puissante et sincère capable de sentir et de rendre la vérité spontanément et naïvement ; presque toujours il succombera, et l'on verra que, sous les paillettes du charlatan, se cachait une pensée vide et stérile.

Cela peut paraître excessif... Rien n'est plus vrai cependant ; un exemple suffira pour le démontrer.

Voici un portrait de femme, de M. Vinck, l'auteur de la grande toile : *Charles le Bon faisant vendre le blé des accapareurs ;* l'auteur l'a intitulé : *L'Attente.* Une femme, en domino rose, le masque à la main et fraîchement gantée, s'impatiente de ne point voir arriver celui qui doit, sans doute, la conduire au bal. Tout cela se comprend aisément, et l'expression est juste. M. Vinck occupe dans l'art belge une place très honorable, chacun le sait ;

il continue, avec autant de succès qu'il est possible, les traditions de son maître Henri Leys, et l'éloge de son talent habile n'est plus à faire; son *Charles le Bon* compte parmi les bonnes choses du Salon et parmi ses meilleurs tableaux d'histoire, grâce surtout à la force de coloris, à la composition et à la correction du dessin. Le voici maintenant aux prises avec un portrait, avec la nature vivante et réelle : l'artiste échoue complétement et ne produit qu'une œuvre informe, d'une maladresse inexplicable ! Est-ce de chair — ou bien de parchemin — qu'est fait ce visage féminin, hâve, jaune, au regard atone et sec, sans étincelle et sans intelligence ? Ne dirait-on pas d'une morte, assise dans son fauteuil et que l'on a voulu peindre une fois encore, dans un costume mondain, avant qu'elle ne descende dans sa dernière demeure ? Quelle grâce y a-t-il dans ce mouvement de tête forcé, gêné, tout d'une pièce? Et ce bras gauche, inerte et lourd, qui forme avec la main, sur laquelle l'héroïne appuie sa joue, une ligne droite disgracieuse coupant la toile dans presque toute sa longueur, comme un lourd morceau de bois? Je ne trouve ni le goût, ni le naturel, ni la vie dans cette malheureuse page mal dessinée et mal peinte. Est ce donc ainsi que M. Vinck comprend et interprète la nature? ou bien a-t-il été déconcerté lorsqu'il s'est trouvé inopinément en sa présence? Dans ce cas, ce serait une condamnation en bonnes

formes de sa théorie, et il y aurait peu de confiance à donner à un peintre qui, si habile qu'il soit, demande pour la composition des scènes historiques l'aide de moyens si factices, inventés au mépris de toutes les lois de la nature et de la vérité.

Les portraits de M. Gustave Richter sont, eux aussi, composés de façon à former de véritables tableaux ; mais quelle noblesse, quelle élévation, quel charme ! La facture en est bien un peu mince, mais comme un rayon d'idéal éclaire ces têtes amoureusement caressées par le pinceau de l'artiste! Le portrait en pied de la princesse C... est, dans ce genre, un vrai chef-d'œuvre. La princesse, vêtue d'une robe de satin blanc décolletée, sur laquelle tombe négligemment un châle de dentelles, est assise dans un large fauteuil et regarde devant soi d'un regard doux et fier à la fois. Un magnifique chien veille aux pieds de sa maîtresse. Toute la toile est vivement éclairée ; la carnation fine et souple lutte de blancheur avec la soie; à droite un feu ouvert jette quelques reflets rougeâtres sur la robe et sur le bras de la princesse et varie la tonalité pâle du tableau. Avec des moyens simples, M. Richter a obtenu de grands effets; point ou peu d'empâtement : de légers frottis, largement brossés, derrière lesquels le grain de la toile apparaît. C'est un vrai portrait de reine ou de princesse.

Celui de sa femme et de son enfant est d'un effet plus cherché et moins distingué. La toilette de la mère manque de goût et de cachet ; on croirait voir une sorte de madone de théâtre, toute pailletée et ruisselante de dorures. Même observation pour *Père et enfant*, où l'auteur s'est peint lui-même, souriant de bonheur, avec son fils, — un baby rose qui avance avec crânerie un verre de champagne, symbole de la joie. Il y a trop d'apprêts, trop de mise en scène là-dedans, malgré le brio de l'exécution et l'harmonie des tons. Les deux enfants ont surtout une fraîcheur et un charme exquis, qui font songer aux amours joufflus de l'Albane.

Ces sortes de portraits fantaisistes offrent au peintre des ressources qui le mettent plus à l'aise et où son caprice peut s'exercer. Nous avons parlé plus haut de la *Vocation* de Cluysenaar et du portrait de M. C. Somzée, par Charles Wauters. Mme la marquise de L..., à Paris, a prié M. Landelle de faire le sien en femme fellah, avec une grande robe noire qui dessine les formes opulentes de son corps et un vase de grès sur lequel elle appuie sa main gauche, tandis que la droite joue avec une fleur de lotus bleue. La pose est noble, mais trop droite et trop roide ; la tonalité noire du tableau lui donne, en outre, une certaine froideur qui déplaît.

Ce doit être un portrait aussi, la *Manola au*

balcon de M. Robert, d'une carnation ardente et distinguée, finement modelée, et d'une belle expression, — l'*Albion* de M. Verdyen, brossée avec une grande vigueur de touches, — et le gracieux et joli *Colombier* de M. Henri Schlesinger, une lucarne de briques rouges encadrant un frais minois de jeune fille qui sourit doucement à l'amour.

On a fait quelque tapage autour du groupe de M. Philippet, représentant trois membres de la Société d'escrime de Saint-Georges, et je me demande en quoi ce trio emphatique mérite tant d'honneur... Ces messieurs, de grandeur naturelle, en costume de salle, sont campés dans une pose de matamores qui semble vouloir dire : « Frottez-vous-y, si vous l'osez !... » Cela est peint assez lestement, soit ; mais quel ton gris et sale, bon Dieu ! avec une vulgarité et une platitude désespérantes. Rien ne me fera croire que ces bonshommes, à qui l'on a mis à chacun un exemplaire de la même tête, sont en chair et en os ; ils sont de bois, — et encore!... M. Philippet est un artiste de talent, — il l'a prouvé ailleurs ; — mais, de même que M. Vinck, je ne pense pas qu'il soit doué suffisamment comme portraitiste ; la physionomie humaine n'est pas son affaire.

Le Salon de cette année doit à M. Fantin-Latour une de ses toiles les plus remarquables,

le *Portrait de M. et de Mme Edwards*, modelé en pleine pâte et en pleine lumière, d'une ampleur et d'une puissance d'effet merveilleuses. Mme Edwards se tient debout, les bras croisés, à côté de son mari assis près d'elle et regardant des aquarelles. Il y a dans ce groupe une maëstria et une largeur d'exécution vraiment admirables. Les rayons du soleil se jouent avec les ombres sur ces chairs palpitantes de vérité et qui semblent émerger du cadre. C'est une œuvre grande et belle, qui vivra.

Tout autres sont les portraits de M. De Winne, lequel procède d'une manière plus calme, moins large, qui scrute profondément l'âme du modèle, le fait parler et vivre selon son caractère et ses mœurs. Le portrait de M. Firmin Rogier et celui du prince A. d'Aremberg sont remarquables ; les lignes se fondent harmonieusement dans la pénombre, laissant le visage et les mains dans la clarté qui les fait mieux valoir. Le portrait de madame R... est mou ; le peintre a exagéré la finesse du modelé ; il est tombé dans le vaporeux et dans l'inconsistance, qu'accentue encore le ton un peu olivâtre du visage et du fond.

Le grand malheur de ce genre de peinture, c'est qu'il est officiel, solennel et destiné tout

d'abord à rendre les traits d'une personne de la façon la plus favorable pour elle. Malheur aux artistes qui négligent de flatter leur modèle ou de ne pas suffisamment blaireauter et poncer leur peinture ! Il y a, au Salon, toute une collection de ces sortes de portraits, œuvres de commerce et d'amour-propre s'il en fut. Pas n'est besoin de les nommer ; on les reconnaîtra facilement.

M. Nisen a cette qualité qu'il plaît au modèle sans négliger les conditions de l'art ; ce sont des morceaux parfaitement soignés, un peu ternes de coloris, mais vivants et compris avec intelligence. Le portrait de M. J... est surtout excellent. — Celui de Mme X..., par M. Van Havermaet, ne serait pas moins bon, si le visage de cette respectable vieille n'était si ridé et si « décousu », ce qui ôte à la peinture l'unité qu'elle exige. Je le préfère cependant beaucoup à sa grande page, trop léchée et représentant une petite fille en velours brun, toute prête à réciter le compliment de fête qu'on lui a fraîchement appris ; cela est assez niais. Quant à M. C..., il a eu grand tort, ce me semble, de permettre qu'on l'exposât en public.

Le vieil organiste de M. De Gebhardt compte parmi les meilleurs envois de l'étranger : beaucoup de caractère et de vie, trop même, car la physionomie, pleine d'une animation excessive, est bien près de grimacer. — J'aime beaucoup

aussi le portrait de M. J. C.. , par M. Siberdt, exilé sur le palier d'entrée, — la jeune fille de M. John, d'une tonalité trop jaune, mais plus distinguée que ce que font d'ordinaire les Allemands, — la tête de femme de M. Stückelberg, très-fine et d'une expression calme et douce, quoique la teinte générale soit un peu olivâtre, — et le petit garçon de M. Robert, peint avec brio et très-vivant.

Un jeune réaliste, qui a plus d'une corde à son arc, M. Emile Sacré, traite le portrait avec une certaine ampleur qui dédommage heureusement des peintures léchées et vernissées à l'usage des familles, dont ce genre privilégié abonde. Son portrait de M. D .. se distingue par un cachet et un caractère peu communs ; cela est ressemblant et profondément « fouillé » tout ensemble.

Non loin de là, resplendit un de nos avocats bien connus, peint par M. Carlier. La figure est en pleine lumière, sur une terrasse de jardin, avec un fond de feuillage du plus beau vert. Le tour de force a peut-être quelque mérite, mais, pour ma part, je trouve cela fort laid ; la peinture n'est pas un art de prestidigitateurs et de faiseurs de cabrioles ; il faut du goût et de la mesure avant tout, sous peine d'être ridicule ou insolent. Le public a été unanime pour décrier les pétarades de M. Carolus Duran ; elles valent pourtant cent fois mieux que celle de M. Carlier, – car elles ont une certaine dis-

tinction et une certaine fougue qui font complétement défaut à cette dernière.

Nous n'aurions jamais fini si nous voulions parler de tous les portraits en pied, en buste, de trois quarts, dans toutes les positions et sous tous les costumes, qui émaillent les salles de l'Exposition. M'est avis que le jury ferait bien de se montrer plus sévère une autre fois pour leur admission ; cela épargnerait au public des vues désagréables auxquelles l'art n'a rien à gagner. Il suffit, dirait-on, qu'une toile représente un monsieur quelconque décoré, orné d'un habit militaire ou porteur d'une brochure, pour qu'il faille aussitôt l'admettre avec tous les honneurs dus à son rang... Hélas ! y en a-t-il de ces tristes spécimens de l'amour propre humain ! La médiocrité s'y donne belle carrière, on l'encourage, on l'étale au premier rang ; — et, finalement, ce sont les bons qui en souffrent, par la confusion que l'on fait d'eux avec les mauvais et les pires.

Le goût public est une chose qui demande des soins intelligents. Il faut ne mettre, autant que possible, sous les yeux du vulgaire, que des œuvres recommandables qu'on puisse admirer ou tout au moins dans lesquelles se découvre quelque qualité particulière. Très-souvent, le public, peu instruit des choses de l'art, tombe en arrêt devant de misérables « croûtes », parce qu'il y trouve soit une scène, soit une grimace,

soit un geste qu'il a vus cent fois et qu'il croit par cela même le comble de la perfection. Il se complaît dans son examen, il admire, il savoure — et, devant les œuvres réellement belles, il reste indifférent et regrette les platitudes de tout à l'heure.

Le seul moyen d'éviter ces méprises, c'est de n'admettre au Salon que les œuvres d'une certaine valeur, qui puissent stimuler le courage des artistes rivaux, les encourager à faire bien ou mieux, et servir en quelque manière à l'éducation du public. L'admission en masse de tous les tableaux quelconques serait un véritable fléau : les expositions des beaux-arts ne doivent être ni des bazars ni des marchés où l'on fait commerce de toiles peintes. Il y aura des récriminations, des plaintes, des malédictions contre les arrêts du jury et sa sévérité ; parfois même des injustices se commettront, — c'est possible. Mais, à tout jugement, il peut y avoir appel, et l'innocence de la victime n'en sera que plus reconnue après : elle n'y perdra rien, au contraire.

L'importance extrême de la question se présente surtout à propos des innombrables portraits médiocres qui remplissent le Salon : voilà pourquoi nous nous y sommes arrêtés quelques instants avant de continuer notre route. Les jurys semblent, depuis quelques années, nager entre deux eaux : ils excluent une certaine quantité de tableaux, mais leurs jugements sont

d'une douceur extrême; encore un peu, et tout sera reçu, le bon et le mauvais .. Espérons que dorénavant ils ne se laisseront plus influencer, comme aujourd'hui, par la crainte puérile de déplaire à quelques-uns, et qu'un goût plus sévère — quoique toujours équitable — présidera à leurs décisions. C'est le bien de l'art et son avenir qui l'exigent.

XI. — LE PAYSAGE.

A voir le nombre prodigieux de paysages exposés au Salon, on se demande si réellement il faut se féliciter de ce culte universel de la nature, ou s'il ne faut pas s'en plaindre un peu aussi... Est-ce progrès, — est-ce décadence? La réponse est délicate à donner ; la plupart diront : « C'est un progrès... » Peut-être.

Certes, l'un des plus beaux titres de gloire de l'art moderne est sans contredit ce retour à la nature, saine, vigoureuse, réelle, que les siècles précédents ignoraient en partie, — malgré Ruysdael, malgré Hobbema, qui sont d'illustres exceptions et qui, pourtant, auraient encore quelque chose à apprendre de nos contemporains. L'antiquité, si supérieure dans le domaine de l'art à tous les autres peuples, si poétique, si vraie et même souvent si réaliste, — l'antiquité, dis-je, ne connut presque jamais ce charme exquis du paysage dont notre siècle s'est fait l'amoureux interprète. Je détache à ce propos, d'un livre très-intéressant, une page qui expliquera ma pensée mieux que je ne pourrais faire :

« Les anciens, qui parlent tant de la nature, n'en ont guère le sentiment, malgré le préjugé contraire. Ils n'en connaissent et n'en appré-

cient guère que les impressions physiques; un très-petit nombre seulement semble avoir vu dans la campagne autre chose que ses moissons et la fraîcheur de ses ombrages. Les anciens aimaient pourtant la lumière et le soleil, mais surtout au moment de mourir. Quant à ce charme indéfini des grands horizons où l'œil se perd, quant à cette mélancolie mystérieuse des grands bois, à cette fascination de la mer, à cette attraction singulière qu'exerce sur nos âmes la vue des hautes montagnes, des vallées profondes, les mugissements des cascades et des torrents, le bruit du vent dans les arbres, toute cette variété d'aspects, de formes, de couleurs, enfin cette jouissance intime et cette plénitude de la vie qui nous enivrent au milieu de la pure lumière des champs ou le demi-jour des forêts désertes, tout cela est resté inconnu aux anciens; nul, du moins, même parmi les plus favorisés, n'en a eu une conscience assez nette pour nous en transmettre l'expression. Toutes leurs peintures de la nature, comme le reste, sont vagues et indécises, et si nous y rencontrons quelques traits qui nous rappellent nos propres impressions, ils sont en bien petit nombre, et bien éloignés, pour la plupart, d'exprimer tout ce que nous nous plaisons à y trouver. — En tous cas, ils n'ont pas inspiré les peintres de l'antiquité, et, parmi toutes les descriptions de tableaux que nous ont transmises les écrivains grecs et

latins, je n'en sais pas une qui permette de supposer qu'ils aient connu le paysage (1). »

L'éducation spiritualiste et élevée des modernes leur a fait découvrir les trésors que la nature cachait dans son sein. Aux paysages classiques, historiques et tout de convention, ont succédé des études sincères, fortes, auxquelles l'âme de l'artiste prête une vie nouvelle. On a banni les froides décorations, les arrangements banals et faux des Michallon, des Valenciennes et des Wattelet. Le naturalisme est venu, et il a régné.

De jour en jour, le mouvement s'accentue davantage; les jeunes générations veulent faire un pas de plus, et marcher de l'avant, au nom du réalisme. Une nouvelle école veut succéder à celle qui règne encore : celle de l' « impression, » comme on pourrait l'appeler, qui néglige toute pensée, toute poésie, toute inspiration; qui, sous prétexte de rendre la nature telle qu'elle la voit, lui donne des allures déginganddées : quelques coups de brosse, quelques frottis, quelques empâtements, et le tableau est fait. La besogne semble facile ; aussi les rangs des « impressionnistes » grossissent-ils à vue d'œil ; — voilà pourquoi nous nous demandions, au début de ce chapitre, s'il fallait considérer cette grande quantité de paysages comme un progrès ou comme une décadence...

(1) *Supériorité des arts modernes sur les arts anciens*, par M. Eugène Véron. — Paris, 1862.

Eh bien, nous répondrons à cela franchement : Oui, c'est un signe de décadence, et il faut s'en méfier. Beaucoup de peintres cultivent le paysage, non parce qu'ils se sentent attirés par son charme et que leur vocation les pousse de ce côté, mais par une sorte d'impuissance de faire du « genre » ou de « l'histoire. » La médiocrité d'une œuvre où la figure humaine joue le rôle principal se laisse aisément reconnaître ; il est plus difficile de voir si un paysage « ressemble » ou non ; peu d'amateurs même savent en discerner le véritable mérite.

N'est pourtant pas paysagiste qui veut ; ce genre exige des qualités spéciales de sentiment et de poésie, une délicatesse, une largeur de conception dont on n'a guère besoin pour peindre les scènes de la vie intime, la fantaisie et parfois même l'histoire. Aussi, la plupart de ces impuissants dont nous parlions ont-ils simplifié considérablement les choses en se contentant de copier, tel quel, le premier coin de paysage venu, brutalement, platement, sans y mettre le souffle indispensable du poète et de l'artiste. Mieux vaut alors une photographie qui, elle du moins, est fidèle. Baudelaire a dit la même idée, très-judicieusement : « Les artistes qui veulent exprimer la nature, dit-il, moins les sentiments qu'elle inspire, se soumettent à une opération bizarre qui consiste à tuer en eux l'homme pensant et sentant, et malheureusement, croyez que, pour la plupart, cette opération n'a rien de

bizarre ni de douloureux. Telle est l'école qui, aujourd'hui et depuis longtemps, a prévalu. J'avouerai, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile ; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général. Nous saisirons, sans doute, quelques différences d'habileté pratique entre tel et tel paysagiste ; mais ces différences sont bien petites. Elèves de maîtres divers, ils peignent tous fort bien, et presque tous oublient qu'un site naturel n'a de valeur que par le sentiment actuel que l'artiste y sait mettre. La plupart prennent le dictionnaire de l'art pour l'art lui-même ; ils copient un mot du dictionnaire, croyant copier un poème. Or, un poème ne se copie jamais : il veut être composé. Ainsi, ils ouvrent une fenêtre, et tout l'espace compris dans le carré de la fenêtre, arbres, ciel et maison, prend pour eux la valeur d'un poème tout fait »

Ce que Baudelaire disait en 1859 reste vrai aujourd'hui. Dans la fourmilière de paysagistes qui se coudoient au Salon, combien y en a-t-il qui le soient dans le vrai sens du mot, combien sont poètes, combien comprennent la nature en artistes et en amants ? On croit pouvoir remplacer la pensée par certaines audaces de brosse qui, pour être permises, voudraient être expli-

quées et motivées — et qui ne le sont guère, le plus souvent. Daubigny, en France, a de ces coups de palette, brutaux et violents; mais toujours ils ont pour excuse un effet cherché, un sentiment ou le caractère particulier de l'œuvre. Voyez, chez nous, Coosemans, l'incarnation vivante de la jeune école, son grand prêtre, son dieu... Quels soins attentifs dans sa facture, quelle douce magie de coloris n'obtenant que les effets voulus, mais les obtenant justes, précis, irrésistibles. Ce n'est pas de la peinture à l'emporte-pièce et à l'aveugle; c'est de la poésie, de la poésie de poète qui aime et qui caresse son œuvre jusqu'à ce qu'elle lui semble assez parfaite pour affronter le grand jour.

Entre cette tendresse respectueuse de la nature et les arrangements systématiques et précieux que lui font subir certains peintres, il y a un bon pas. Ceux-ci ne sont pas moins fatals que les premiers; les honnêtes bourgeois en font cas, je le sais, et les estiment grandement; mais il y a là des moyens peu avouables, des conventions que la sincérité repousse et qui font la joie des amateurs de décors. Les paysages historiques sont passés de mode; comme les jeunes gommeux du demi-monde, les arbres trop bien peignés et tirés à quatre épingles ont souvent la cervelle bien creuse et ne disent rien au cœur ni à l'esprit. La nature veut qu'on la montre simple, puissante, émou-

vante, non pas dans ce qu'elle a de laid et de repoussant, mais dans ce qu'elle a de plus beau et de plus capable de nous impressionner. Il y a un choix à faire, qui rentre précisément dans le rôle de l'artiste, du poëte, de l'homme de goût; — s'il réunit en lui cette triple qualité, le paysagiste n'aura pas grand'peine à se faire applaudir.

Prenons tout d'abord trois individualités poétiques très-marquées, quoique de caractère différent et douées chacune de leurs qualités propres : Corot, en France; — Gabriel et Huberti, en Belgique.

Le premier — qui vient de mourir sur la brèche, travaillant et luttant jusqu'à son dernier jour — restera l'un des talents les plus caractéristiques de ce siècle. Corot ne procède d'aucun autre que de lui-même; personne ne lui ressemble et il ne ressemble à personne. Le côté merveilleux de sa gloire est d'avoir su allier étroitement des goûts classiques prononcés (témoin ses nymphes et ses fées) à une saisissante réalité, illuminée d'un éclair divin de poésie. Sa *Danse antique* n'est pas moins belle que tout ce qu'il a fait auparavant. Sous l'ombre épaisse des chênes, une troupe de jeunes filles forme une ronde joyeuse, comme pour célébrer la fête du printemps qui naît. C'est le paysage animé par la figure humaine, tel que le voulait les siècles de l'antiquité, laquelle avait horreur

de la solitude tant prisée de nos jours. Les formes des corps sont vaporeuses et n'ont rien de ces lignes minutieusement arrêtées que dessinent les peintres inintelligents. Corot les peint non telles qu'elles sont, mais telles qu'elles paraissent, de loin, alors que la rosée et l'opacité de l'air humide entourent les objets d'un voile discret. La lumière discrète du soir se joue amoureusement dans ces feuillages doucement agités. Une impression se dégage de cet ensemble vivifié par une âme délicate ; on se sent ému, touché en le contemplant, et malgré soi, devant ce chœur dansant des anciens jours, les blanches apparitions des rêves reviennent à l'esprit et se mêlent au joyeux concert des amoureuses dans les bois.

Gabriel et Huberti serrent de plus près la nature, l'un dans les marécages humides de la Hollande, qu'il affectionne, — l'autre dans les sites variés du pays qui lui expriment chaque fois une émotion ou une souffrance quelconque en accord avec ce qu'il ressent lui-même. L'*Aube* de M. Gabriel est tout empreinte d'une morbidesse, d'une transparence et d'une légèreté délicieuses. Les ombres du matin enveloppent encore les habitations qui s'élèvent çà et là sur le bord de l'eau ; quelques canards barbotant dans la vase, de grandes herbes sauvages qui couvrent la surface, — et puis, c'est tout. Le calme de la nature s'éveillant doucement au

jour est rendu avec une justesse de tons admirable. Mais pourquoi cette teinte grise exagérée qui couvre la toile tout entière? On la dirait empruntée à la même source que celle où Hermans a puisé le sien pour en saupoudrer sa grande toile.

Et pourtant quand il tâche de s'en affranchir, Gabriel semble fourvoyé et se perd. Son effet de soleil, intitulé : *Dans les roseaux*, ne vaut pas, à beaucoup près, ses deux autres tableaux, sa *Matinée* surtout — un petit chef-d'œuvre. Les nuages tourbillonnants du ciel écrasent, par leur excessive lourdeur, la ténuité du sujet.

Ce ne sont pas non plus les grands éclats de palette qu'il faut demander à M. Huberti ; sa gamme a plus de tendresse et de suavité ; il peint comme il sent et comme il pense, avec son cœur et avec son âme. Chacun de ses tableaux est une strophe de cette élégie intime d'un poëte, — tantôt doucement triste, tantôt rayonnante d'une joie tranquille, mais toujours calme et distinguée. Ce sont moins les gerbes ensoleillées de la *Moisson*, — si lumineuses et si belles cependant, — que les mornes demi-teintes du paysage d'*Automne* et les étendues sauvages de la *Campine*, qui vont à son inspiration. Ces deux toiles — la dernière surtout — ont un caractère d'élévation et de sincérité qui en fait des œuvres éminemment personnelles.

Il y a aussi de l'étoffe de poëte dans le talent de M. Toussaint, qui tient par quelque côté à M. Huberti. Le *Site en Campine* et le *Soir* dénotent un sentiment juste de la nature ; la gamme de tons est sévère, un peu noire et convient bien à l'expression sauvage des sujets. Seulement, ce sont de simples « impressions », prestement esquissées et qui voudraient être travaillées pour acquérir la valeur qu'elles méritent.

M. Désiré Nisard écrivit un jour une diatribe violente contre la littérature des feuilletons, qu'il appelait « la littérature facile ». On pourrait écrire une suite à cette satire ; on l'intitulerait : la *Peinture facile*, et elle servirait d'enseignement à tant de jeunes talents qui se fourvoient. Que M. Toussaint prenne garde ; il mérite d'être sauvé — et on le sauvera, j'espère.

Nous en dirons autant à quelques autres : à M. Hagemans, dont le coloris est tendre et printanier, mais qui s'obstine à faire du Corot — à côté ; — à M. De Knyff, dont le *Jardin d'Alfred Stevens* est un joli plat d'épinards, lumineux, mais prétentieux et inconsistant ; de plus, la femme qui s'y promène est dessinée tout à fait incorrectement ; — à M. Sacré, qui expose un *Printemps* très-frais, auquel manque la note personnelle et un peu de fine distinction qui rendrait la toile plus pétillante ; à M. Verheyden, dont le *Moulin à eau* est une œuvre charmante et qui n'a guère besoin que

d'un faire plus châtié pour briller parmi nos meilleurs paysagistes ; — enfin à M Dubois, un artiste à la brosse exubérante et rude, amoureux des sites abrupts, sauvages, désolés, qui se prêtent à ses empâtements souvent irréfléchis où la ligne se perd et court par soubresauts, comme dans la *Bruyère* qu'il expose cette année.

Les morts vont vite... Voici qu'un dernier hommage de ce pauvre Hippolyte Boulenger nous arrive au Salon, comme un adieu à tous ses compagnons qui l'aimaient et qui restent seuls sur la brèche, après lui. Quelle belle nature d'artiste c'était là ! Il était l'amant de nos campagnes, peu pittoresques, mais qui avaient le don de l'inspirer, dans leur simplicité et leurs grâces naïves. Il les chantait, comme un poëte et comme un fils. Rien, dans ses toiles, ne sent la convention, l'arrangement, ni la mesquinerie futile ; — rien non plus n'y est négligé ; les indications sont nettes, fortes, grandioses même ; le détail y figure juste pour ce qu'il doit et n'occupe que la place convenable, nécessaire à l'effet et au caractère.

Les paysages de Boulenger vivent et donnent l'impression d'un sentiment toujours poétiquement et largement exprimé. Dans l'*Automne*, un chemin creux, deux ou trois arbres au feuillage jaune et mourant lui ont suffi pour peindre le recueillement de la nature qui s'attriste et

s'assombrit à l'approche de l'hiver. Le ciel se couvre des légers brouillards d'octobre, l'herbe est encore verte et sourit une dernière fois au soleil qui la quitte, tandis qu'un troupeau de moutons, qu'escorte le berger, rentre paisiblement à l'étable avec le triste regret de la belle saison et des gras pâturages. — Plus loin, c'est l'été, c'est la gaieté, c'est la vie qui débordent, — mais discrètement toujours, avec un vague harmonieux qui laisse place à la pensée et à la rêverie.

M. Coosemans procède de Boulenger; il possède la même facture vigoureuse et ample, la même sincérité, le même sentiment profond de la nature, — qu'il comprend, lui aussi, en poëte. Seulement, plus peut-être que Boulenger, il affectionne les sites sauvages de la Campine, les marais humides, avec leurs eaux stagnantes et les hautes herbes qui les couvrent. Il y a dans le talent de M. Coosemans quelque chose de plus sévère et de plus grand. *Le Chemin creux à Tervueren*, l'*Hiver* et le *Coucher du soleil dans la Campine* sont trois pages de premier ordre et empreintes d'une personnalité frappante. Dans celle-ci, le soleil, comme un globe de feu, descend lentement derrière les saules et reflète ses rayons mourants dans le ruisseau qui baigne les herbes touffues. Cela est d'un effet magistral et d'un caractère puissant, que l'on remarque à un égal degré dans

le *Chemin creux à Terrueren,* plein des âpres senteurs de l'automne.

Un caractère analogue distingue la grande toile de M. Lamorinière, un des vétérans du paysage. Seulement, ici, l'effet est plus cherché et moins obtenu. Les arbres tordent leurs branches entrelacées, qui semblent craquer plaintivement; derrière, un lac profond étend ses eaux tranquilles, dans lesquelles se reflètent, au dernier plan, les maisons des campagnards riverains. Le silence règne partout; le soleil a caché ses rayons; cela est trop sombre, trop froid et sans la vie nécessaire qui donnerait une âme au paysage; l'automne n'est pas si mort et n'a pas de ces noirceurs opaques de vieilles tapisseries.

En face, quel resplendissant sourire contraste avec ces contrées désolées! C'est la vue du *Vieux Rhin, près de Gouda,* de M. De Scampheleer. Le fleuve coule majestueusement entre ses rives ombreuses, garnies d'arbres et d'habitations; quelques embarcations sillonnent ses eaux çà et là : au loin l'horizon, en pleine lumière, fuit et se dérobe dans les claires vapeurs du ciel. La composition est magnifique d'effet et de justesse. Rarement le paysage fournit cette variété d'aspect, rendue avec une sobriété et une virtuosité admirables. La transparence de l'eau, où viennent se mirer

les sommets verts des arbres, les montagnes à l'horizon, ici de l'ombre, là de la lumière, — comme plus d'un artiste habile aurait léché tout cela, avec un soin et une propreté minutieuses qui auraient fait l'admiration du bon public! Le pittoresque du site était précisément l'écueil dangereux : c'est avec une sûreté et une prestesse parfaites que M. De Scampheleer s'en est tiré ; les mille détails se tiennent et s'harmonisent les uns aux autres, sans rien laisser ni à la négligence, ni à la petitesse de facture. La *Vue du vieux Rhin* est exécutée aussi largement qu'elle a été conçue, — ce qui en fait une œuvre excellente, que nous verrons bientôt figurer avec bonheur dans les musées de l'Etat.

M. Quinaux paraît entrer définitivement, cette fois-ci, dans une phase nouvelle et des plus heureuses. Son faire était mince ordinairement; l'amour du fini égarait l'artiste, aux dépens du caractère et de l'ensemble. Aujourd'hui sa peinture a gagné en largeur; nous l'en félicitons, en espérant qu'il continuera dans la voie où il s'est engagé. Le *Gué sur la Lesse* et les *Bords de la Lesse* sont deux très-belles pages, — surtout la seconde. On y remarque encore quelque minceur, quelque recherche voulue et conventionnelle de l'effet; mais il y a plus de solidité qu'auparavant.

M. Quinaux se préoccupe moins de « l'impression, » du sentiment qui doit se dégager

d'une œuvre, que du choix et du pittoresque harmonieux du paysage qu'il peint. La note sincère et intime lui fait encore défaut, grâce à cette préoccupation du détail et du « joli » dont il est tourmenté.

D'autres que lui pèchent plus encore de ce côté, de façon qu'on ne sait plus où finit la réalité et où commence l'invention de l'artiste. Comme ils n'ont pas toujours pour les aider un talent supérieur, comme celui de M. Quinaux, ils tombent dans un déplorable fatras, qui plaît sans doute beaucoup au vulgaire, mais qui n'a qu'un mérite relatif de décoration et d'ajustement. Ils parent la nature au gré de leur caprice comme une coquette qui, croyant se rendre plus belle, enduit les traits de son visage « de roses et de lis » empruntés au parfumeur d'en face.

MM. Derickx, Verstraeten, Roffiaen, Richet, Beughem, sont plus ou moins dans ce cas, et parmi eux, en première ligne, MM. Van Luppen et De Baerdemacker ; seulement, ceux-ci se sauvent par leur habileté et leur incontestable distinction. Ils possèdent un art parfait à faire refléter les ombrages verdoyants et frais dans un lac limpide comme un miroir, éclairé par un rayon doré et d'où s'élève une vapeur transparente qui estompe délicatement les arrière-plans.

M. Roelofs mériterait peut-être le même reproche, s'il n'était doué d'un sentiment si

élevé et si exquis. Il n'expose qu'un tableau, cette année, — un *Troupeau au bord d'une rivière*. Le titre en dit assez par lui-même ; quelques vaches broutent sur une rive délicieuse, pleine de fraîcheur et de charme, où le printemps chante son hymne le plus éclatant et le plus jeune. Nul, mieux que M. Roelofs, n'excelle dans ces tonalités fines et tendres, dont il possède, lui seul, dirait-on, le secret.

Avec M. Keelhoff, nous retournons aux vues arides et sauvages de la Campine, auxquelles il sait donner un caractère très-vrai et très-émouvant. La plaine s'étend immense et plongée déjà dans les obscurités du soir ; le soleil se couche ; les troupeaux regagnent le bercail jusqu'au lendemain ; partout la paix farouche et silencieuse sous ce vaste ciel qui s'assombrit peu à peu.

M. Kuhnen, le virtuose des clairs de lune fantastiques et mystérieux, a regarni sa palette et a peint un effet du matin sur la lisière d'un bois, un peu tapoté, mais bien composé et d'un joli aspect. — La *Fin du mois de Novembre*, de M. Van Seben, nous apporte de la neige, de la glace, tout le cortége de l'hiver avec ses jeux d'enfants et sa lumière blanche. — C'est dans une note semblable, mais plus sévère, que sont conçus l'*Ancien chemin de Beersel, un Soir d'hiver*, de Mme Marie Collart, et la *Chasse aux Sangliers*, de M. Kröner.

Ces paysages de la morte saison offrent des difficultés graves avec peu d'attraits en retour ; il faut un talent expérimenté pour en tirer un parti convenable. Ainsi fait M. Munthe, qui laisse de côté les neiges et les frimas et se contente de la nature attristée, aux mois où dort la séve, avec ses arbres jaunis, son humidité, sa froidure. Il y a beaucoup de caractère dans les trois tableaux que cet artiste a exposés ; M. Munthe est parfait coloriste dans une gamme de tons roux qui n'ont rien de criard ni d'étrange.

Les vues de la Campine de M. Asselbergs doivent être citées entre les œuvres les plus franches et les plus admirées du Salon ; il s'en dégage un parfum âpre et sincère qui vous pénètre. On pourrait en dire autant de M. Baron, s'il n'était un peu mou dans son dessin. — M. Rosseels, lui, tourne volontiers au gris, par crainte sans doute de paraître scintillant et lumineux. Sa vue de *Mariakerke sur l'Escaut* s'en accommode aisément et y trouve même une saveur mystérieuse et mélancolique ; mais il faudrait à ses *Environs de Termonde* un rayon plus chaud et plus vif.

Ce n'est certes pas ce qui manque aux *Bouleaux* de M. Kindermans, aux *Forêts* de M. Chabry, à la *Vieille avenue de Bloemeschot, en Campine*, de M. Heymans, — dont les arbres tamisent la lumière si délicatement à

travers les trous du feuillage, — ni au *Canal de Courrières* de M. Emile Breton, un vaillant parmi les peintres français, qui a pourtant mieux réussi dans son *Etoile du berger*, empreinte d'une profondeur si originale et si noble.

Le succès de Mlle Beernaert est des plus mérités; cette artiste possède une qualité très-rare chez les personnes de son sexe, — qui est l'ampleur de conception et de facture. Elle ne s'embarrasse pas dans les futilités, dans les détails où tant de peintres s'égarent par trop de conscience et de soin. Mais tout n'est point parfait cependant : Mlle Beernaert peint ce qu'elle voit avec une habileté de main à toute épreuve; ce qu'elle néglige pourtant, c'est d'y mettre un peu de son cœur et de son âme; elle ne comprend pas, me semble-t-il, la nature, et ne l'interprète pas comme elle doit l'être : — en poëte, et non pas en naturaliste. Ainsi, prenons, par exemple, le site du *Domburg, en Zélande;* cela est rude, sablonneux, inculte; l'artiste a fait de ce paysage une reproduction exacte, sage, mais sans inspiration. Huberti, traitant le même sujet, y aurait imprimé sa vivante personnalité et aurait su en dégager un sentiment ou une pensée.

Encore, Mlle Beernaert choisit-elle ses vues avec amour et avec goût. D'autres — nous en avons déjà vu quelques-uns — ne sont pas si

difficiles. Un coin de paysage, n'importe lequel, leur suffit, et ils croient l'animer assez en y plantant leur modèle sans grands frais d'installation. C'est ainsi que M. Carlier gâte un joli coin de bois par sa niaise petite paysanne qu'il pose, une tartine à la main, et tout étonnée du rôle qu'on lui fait jouer. A tous les magasins d'images, vous avez vu de ces photographies de places publiques, au milieu desquelles des passants arrêtés regardent ravis, tout droit, en souriant d'un air satisfait qui veut dire : — « Voilà mon portrait tout fait — gratis! quel gentil photographe!... » La petite fille de M. Carlier est dans ce cas ; dès lors, où est l'illusion, où est la poésie, où est le charme de la nature?

M. Van Leemputten s'est moins gêné encore. Il a représenté tout bonnement, dans une clairière, un rapin de ses amis qui « pourtraicture » une campagnarde grave, sérieuse comme il convient dans une si importante affaire ; aux côtés du peintre, une fillette regarde béante la main de l'artiste qui s'escrime. L'étude peut avoir son mérite — et il est assez mince ici, grâce aux figures qui sont lourdement dessinées et sans distinction aucune ; — mais, comment donc veut-on que le public puisse s'intéresser à des sujets semblables?... Tous les sujets sont bons, dira-t-on sans doute... Non pas ; il faut qu'un tableau — un paysage surtout — éveille en moi une idée ; sinon, autant vaut la photo-

graphie, plus fidèle et franchement brutale.

En revanche, quelques paysagistes idéalisent trop — ou plutôt faussement. M. Benouville fait tellement joli, tellement poétique, que sa peinture tient de la porcelaine, et qu'on serait tenté de manger dedans. M. Busson partage cet honneur.

Le « joli » de M. Ligny a quelque chose de bien plus réel et de plus fin, sans être moins gracieux. On sent l'artiste qui respecte son art et ne le prostitue pas dans les sujets indignes de lui, mais qui épure sa palette et ne fait chanter à sa muse que des chansons de bonne compagnie. Peu de nos compatriotes méritent cet éloge, par ce temps de vulgarité et de prosaïsme malsain.

Je dirais la même chose de M. Pauli, dont la tonalité est chaude et dorée; qu'il se méfie pourtant du souvenir de Diaz qui paraît le poursuivre — quoique de loin encore — et du papillotage, l'écueil de sa façon de peindre.

A voir le nombre respectable de talents qui s'élèvent peu à peu dans le camp des femmes, on serait tenté, ma foi, de croire que le sexe faible est en chemin de devenir le sexe fort. Voici une nouvelle recrue, Mlle Héger, qui débute vaillamment, car elle manie les pinceaux avec une audacieuse crânerie. A la main-d'œuvre, fort habile déjà, se joint une justesse

d'impression, qu'il faut laisser achever de mûrir.

Le *Souvenir de Mielmont*, de M. Speeckaert — qui fait mieux que d'habitude, me semble-t-il — est peint comme un Courbet. — Les toiles de M. Tscharner se distinguent par un caractère sombre et mélancolique, qui n'a rien de factice et qui émeut par sa saisissante vérité.

M. Stortenbeker anime ses polders de troupeaux mugissants ; de sorte qu'on ne sait s'il faut le ranger parmi les paysagistes ou les animaliers. Son *Effet du soir* méritait d'être mieux placé qu'au second rang qu'il occupe ; il y a là, dans cette plaine unie qui découpe violemment l'arête de son horizon sur le ciel empourpré, une grandeur calme que nous n'avons guère rencontrée, en ce genre, que dans le *Souvenir de Genck*, de M. Montigny, — une page admirable à plus d'un titre.

Une charrette, traînée par un cheval et dans laquelle est assis un rude campagnard, s'avance dans le chemin humide et se détache en vigueur sur la clarté transparente du ciel. La pluie vient de tomber ; le sol est encore détrempé et couvert çà et là de larges flaques d'eau, qui seront bientôt séchées par le soleil qui perce la nue. Tout cela est d'une légèreté et d'un charme exquis, qui ne laissent rien à désirer.

Mentionnons encore, avant de finir ce chapitre, d'une façon spéciale, la superbe *Mare*,

de M. Bilders, — un morceau de maître, — les études romantiques et pleines de caractère de M. de Marneffe, — la *Vallée de Cernay* de M. Pelouse, brossées avec fougue et hardiesse, — le paysage et les cavaliers gaulois de M. Luminais, — l'impression si printanière de M. Verhaeren, intitulée : *Sous Bois*, — un *Effet d'orage*, d'un excellent effet, de M. Verheyden, — les *Peupliers* de M. Lauters, et quelques bonnes toiles de MM. Storm de Gravesande, Nilor, Dandoy et De Bock.

XII. — LES ANIMALIERS.

Les paysagistes et les animaliers ont entre eux tant de points de contact, que parfois les deux genres se confondent et que, pour parler de l'un, il faut parler de l'autre.

Aussi, les études se ressemblent : un animalier ne saurait se passer du paysage, qui doit servir de cadre à ses compositions et former un tout homogène avec elles ; s'il croit pouvoir s'en affranchir, son talent sera incomplet et deviendra banal. Mais, plus encore que le paysagiste, il lui faut des connaissances profondes et variées. L'anatomie de la bête n'est pas moins difficile que celle du corps humain ; elle exige une intelligence de la nature et une sûreté de mains excessives. Il ne s'agit pas seulement de copier des bœufs ou des chevaux naïvement, tels qu'on les fait poser devant soi, de tracer derrière cela un horizon quelconque et de présenter le tableau ainsi fait, en disant : — « Messieurs et dames, voici une œuvre ! » L'art n'admet point le métier d'éleveur de bestiaux ou d'empailleur ; il demande que les individus que l'on place dans le paysage fassent corps avec lui, s'expliquent par lui et l expliquent.

L'étude de la figure humaine n'est pas moins

indispensable aux peintres d'animaux ; la raison en est simple : bien plus que dans le paysage proprement dit, l'homme trouve sa place marquée à côté des compagnons de son travail et de ses distractions ; c'est le maître à côté de l'esclave, le roi à côté de ses sujets, — et qui donc oserait les séparer ?

Les animaliers négligent trop souvent cette condition essentielle de leur genre et, tous les premiers, ils en pâtissent. Voyez le bel *Attelage zélandais*, de M. Alfred Verwée : les vigoureux et magnifiques chevaux ! Comme cette peau brune et soyeuse frémit par l'effort des muscles ! L'attelage suit lentement la route ; les essieux crient, le chariot gémit sous le poids de la charge, les grelots attachés au cou des chevaux s'agitent avec un son argentin... Il semble qu'on entend tout cela, tant la vérité est bien rendue... Eh bien, à cette œuvre saine et puissante il y a une tache malheureuse : le conducteur de l'attelage est un bonhomme dessiné et peint d'une manière pitoyable ; on dirait de ces petits mannequins en bois des boîtes à joujoux. M. Verwée ne possède pas la science de la figure humaine ; il sera plus d'une fois embarrassé Pourquoi donc n'implore-t-il pas, dans ce cas, l'aide d'un confrère plus expert que lui, plutôt que de compromettre sa toile bien inutilement ?

Le pâturage des *Bords de l'Escaut*, par le

même, nous donne toute la mesure du talent de l'artiste. Ces vaches et ces bœufs sont vivants; ils n'ont pas une propreté invraisemblable que tant d'animaliers du Salon donnent à leurs bêtes; on voit qu'ils sortent de l'étable ; leur peau soyeuse conserve encore la trace du fumier et de la paille où ils se sont couchés, et de leurs naseaux humides s'échappe avec force leur haleine fumante. C'est du réalisme robuste et franc, animé par l'idée féconde du peintre.

M. Robbe est un vétéran glorieux dans ce genre; il marche de l'avant, sans mentir à ses premiers succès; sa manière ressemble à celle de M. Verwée. Ses vaches me paraissent, cependant, avoir plus de mollesse, cette année, et moins de vie que d'habitude, — surtout si on les compare aux animaux éblouissants de M. De Haas. Ceux-ci sont travaillés dans la pâte, en pleine lumière, avec un éclat incomparable — qui finit même par fatiguer à la longue. M. De Haas abuse quelquefois de ce placage de tons fait au couteau à palette, de ce scintillement de couleurs vives qui ne laisse point de place à l'atmosphère toujours humide et voilée de nos prairies.

Un de ses élèves, qui marche sur ses traces, M. Jochams, débute brillamment au Salon par une étude de chevaux — retour du marché — peints avec sûreté et entrain. Les bêtes hennis-

santes dévorent l'espace et frappent le sol retentissant de leurs lourds sabots. M. Jochams possède un avantage précieux ; il sait peindre la figure humaine; il l'a étudiée et il la met à profit avec bonheur. Son palefrenier est bien campé et dessiné comme il faut. Je ferai au jeune débutant la même observation qu'à M. De Haas : qu'il harmonise ses tons et qu'il use sobrement des richesses de sa palette. Il y aurait dans cette voie, je pense, avec les qualités que nous sommes heureux de constater, des effets puissants et nouveaux à obtenir.

L'éclat de l'immense toile de M. Bourlard, intitulée *Arâtro*, est tout différent. Nous autres, habitants des contrées du Nord, nous pouvons difficilement juger si la vérité de coloris est représentée suffisamment dans cette œuvre plus prétentieuse que hardie. Sur le sol montagneux de la campagne romaine, des attelages de bœufs gravissent péniblement des pentes escarpées, tandis que les maîtres — de solides gaillards au teint bistré — excitent du geste leurs bêtes et dirigent leur marche pesante. On ne saurait nier dans cette vaste composition — trop vaste pour le sujet et les acteurs — un certain souffle et des qualités réelles de dessin. Mais le climat du midi a rarement, ce me semble, malgré sa pureté, cette crudité déplaisante que nous montre M. Bourlard. Sa toile est un feu d'artifice de couleurs, une véri-

table débauche de paillettes dorées, azurées et argentées qui étonne, mais ne satisfait pas.

La vache follichonne de M. Xavier De Cock a le tort de courir dans un pâturage d'une tendresse larmoyante qui me semble peu naturelle ; je croirais bien que c'est cette teinte étrange de l'herbe qui émeut si fort la pauvre bête et qui la fait fuir ainsi... Ces animaux-là sont mieux au repos ; leur noble placidité s'en accommode plus favorablement et demande à être autant que possible respectée.

Parfois une nuance d'expression ne leur messied point : les *Veaux dans une closerie*, de M De Beul, ont un regard naïf et placide tout à fait réjouissant. Le groupe est bien posé, dans un paysage léger et discret qui ne détone pas.

Les moutons ont trouvé dans M. Corneille Van Leemputten un peintre digne d'eux, qui est en même temps un poëte. Il nous présente son troupeau cheminant paisiblement à travers la prairie, sous la conduite d'une jeune bergère qui tricote, pour bien employer sa journée. Il y a dans ce tableau un sentiment gracieux et plein de fraîcheur, et il s'en dégage une émotion douce qui charme et qui plaît. C'est un petit poëme champêtre, que cette toile — l'une des meilleures du Salon ; celle-ci réalise complétement l'idée du genre, qui est de ne point faire seulement un tableau pour les animaux qu'on

veut y mettre, mais bien les animaux pour le tableau. Paysages, figures et bêtes, chacun y conserve une importance relative et ne l'absorbe pas tout entière à son profit : — voilà pourquoi le troupeau de M. Leemputten est une œuvre de valeur.

Le *Troupeau en marche*, de M. Woutermaertens, n'est pas sans avoir un mérite analogue. Les moutons et le berger qui se détachent en vigueur sur un ciel léger et lumineux produisent un bon effet. Seulement tout cet avant-plan est trop lourd ; l'artiste néglige le paysage et enlève par là même à sa toile l'homogénéité qu'elle doit avoir.

M. Ter Meulen a exposé aussi des *Moutons près des dunes hollandaises* qui, sans valoir les précédents, sont peints délicatement dans une gamme de tons fins, mais un peu ternes.

Le *Printemps*, de M. Mali, est personnifié par un troupeau de la même famille, conduit par une jeune campagnarde souriante qui porte dans ses bras un agneau nouveau-né. Ici, l'importance est donnée tout entière aux animaux ; ceux-ci offrent une masse trop compacte, trop confuse, me semble-t-il, eu égard surtout à l'idée poétique qui a présidé à la composition de l'œuvre. Il aurait fallu plus de délicatesse dans l'expression de ce printemps : ce n'est pas l'éclosion de la nature, c'est son épanouissement que l'on voit ; le titre : l'*Été*, eût mieux

convenu ; — le petit agneau ne suffit pas à expliquer, à lui tout seul, ce nom de *Printemps*. Il faut de la logique — surtout chez les Allemands, peuple philosophe par excellence, si nous les en croyons, — et M. Mali est Allemand.

Au reste, les moutons du *Printemps* sont remarquables par un faire brillant, ferme, quoiqu'un peu lourd. La coloration est forte, l'ensemble harmonieux, et la toison moelleuse et épaisse des bêtes dénote une grande habileté.

Il nous reste à parler encore de quelques peintres de chevaux. Le *Chariot* de M. Schreyer est un véritable drame. Au milieu d'une campagne inondée par la pluie qui est tombée à flots, un attelage est embourbé et attend vainement du secours. Les chevaux sont maigres, décharnés, piteux ; leurs sabots enfoncent dans la terre boueuse dont ils ne savent se dégager. La faim les presse, la mort les guette. Pendant ce temps, leur maître est monté sur le chariot et regarde à l'horizon si le salut n'arrive pas... Mais personne ne voit les malheureux abandonnés, — le ciel s'assombrit toujours, la détresse augmente, l'espoir s'envole... Hélas ! combien de temps durera cette torture ?

M. Schreyer a touché là au mélodrame et à la sentimentalité. Ses chevaux, demi-morts et tremblants, font souffrir de leur souffrance et arrachent aux âmes sensibles des plaintes tou-

chantes. Mais, le genre admis, la scène est rendue avec talent et avec une émotion réellement poignante.

Je ne sais vraiment pas où M. Charles Tschaggeny a trouvé l'énorme et massif cheval de son tableau intitulé : *Au feu !* Le corps est d'un percheron et la tête d'un cheval du pays, ou de tout autre. La bête effarée s'épuise en vains efforts pour échapper à l incendie qui vient d'éclater dans son écurie. Le reflet rouge de la flamme l'éclaire avec des lueurs de feux de Bengale trop douces pour être vraies. Mais comment donc ce robuste animal, aux muscles d'acier, n'a-t-il pas assez de force pour briser le mince licou qui l'attache ? C'est ce que l'on comprend difficilement.

On a placé si haut, si haut les *Dernières gerbes* de M. Veyrassat qu'il n'est pas facile de les apercevoir. Tout ce que l'on peut en dire, à les juger à une aussi grande distance, c'est que l'artiste, sans avoir perdu ses belles qualités, a certainement été malheureux sous le rapport de la lumière dont il a éclairé son attelage champêtre. Celle ci est d'une blancheur fade où l'on chercherait en vain la chaleur dorée du soleil ; à peine trouverait-on en hiver cette atmosphère glacée qui contraste étrangement avec cette moisson animée et ces fleurs qui s'épanouissent parmi les gerbes.

Nous avons admiré tout à l'heure le délicieux *Souvenir de Genck* de M. de Montigny ; nous l'avons placé parmi les paysages à cause du caractère général du tableau, si sobre et si élevé. Son *Attelage brabançon* et sa *Coupe de bois dans la forêt de Soignes* pourraient indifféremment figurer dans les deux genres, dont M. Montigny a soin de ne point séparer les éléments, — ce qui donne tant de saveur à ses études. Il a une originalité distinguée qui lui est propre et qui le fait reconnaître toujours. De combien de paysagistes peut-on en dire autant? De bien peu... Ce n'est, certes, pas de M. Van Thoren, peintre consciencieux et correct, mais sans personnalité.

M. Lambrichts et Mme Ronner se font les interprètes des chiens, au Salon, — l'un, en amateur raffiné des lévriers de race, — l'autre, en observatrice spirituelle de leur intelligence et de leur instinct.

Mme Ronner me paraît moins réussir les meutes de chiens de chasse dans les bois, où le paysage occupe une large place, que les scènes d'intérieur avec les compagnons fidèles de l'homme, espiègles paresseux et folâtres qui passent leur vie à distribuer des caresses et à réclamer des friandises. L'aquarelle — ce genre plus intime — sied mieux à ce talent si fin, qui s'y trouve plus à l'aise, — ce qui est un éloge plutôt qu'une critique. Les vrais peintres de

chiens et de chats, — ceux qui ont la grâce et l'esprit, — deviennent rares : Mme Ronner est reine dans ce genre difficile, et il n'y a guère que Joseph Stevens — absent, hélas ! de nos expositions — dont le pinceau sache rendre, aussi bien qu'elle, les caprices de ce monde aimé des femmes — et qui les aime.

XIII. — LES MARINES.

La nature reprend peu à peu ses droits dans la marine, comme dans le paysage et le genre. Aux fleuves de cristal, aux mers de crême fouettée et aux torrents de caramels en honneur il y a quelques années, ont succédé des études fortes et viriles où la réalité n'est plus sacrifiée, comme jadis, au caprice et à la fantaisie.

Ce sont les peintres de nos grandes rivières qui l'emportent. Si Clays n'est pas représenté au Salon, un autre se charge de le remplacer — autant qu'il peut, du moins, — qui se nomme M. Mols. Sa *Vue de Rouen* et l'*Avant-port du Havre* sont deux pages magistrales, brossées avec conviction et caractère. Les tons noirs y abondent trop cependant, surtout dans les eaux, qui semblent parfois mêlées d'encre.

Le *Mois d'octobre* de M. Meyers tourne au blanc, au contraire. Le tableau, représentant l'Escaut et ses navires, est travaillé en pleine pâte ; on dirait la toile enduite d'une épaisse couche de couleurs séchées, — ce qui lui donne une lourdeur inévitable et malheureuse.

Même reproche à M. Heymans, qui peint gris, non sans une agréable mollesse dont il tire bon parti. Ses *Brumes du matin* valent

mieux que le *Soir sur l'Escaut* — et moins que son *Avenue de Bloemeschot*.

La *Vue d'Anvers* de M. Wolters est d'un caractère distingué et rêveur. Le soir étend ses ombres sur l'Escaut endormi et traversé encore de quelques barques solitaires qui le sillonnent en silence. Au loin, on voit la ville avec ses maisons commerçantes, ses tours, ses monuments. Mais l'agitation a cessé et la nuit vient, profonde.

L'école de Dusseldorf nous revient, fidèle et opiniâtre, dans la personne de M. André Achenbach. Il y a des gens qui se passionnent pour la prétendue plage d'Ostende qu'il expose. Cela est, en effet, assez coloré, bien dessiné et d'une propreté merveilleuse. Ces barques de pêcheurs qui se heurtent et s'entre-choquent n'ont rien qui répugne et qui sente les désagréments du métier. Mais je me demande vainement où M Achenbach a rêvé un Ostende pareil, avec une atmosphère telle qu'il l'a comprise, ou si plutôt son imagination féconde ne lui a pas tenu lieu de réalité dans la conception de son œuvre.

C'est aussi à travers un prisme légèrement trompeur que regarde M. Francia. Ses tableaux deviennent peu à peu des chromolithographies qui habillent la nature de costumes scintillants, mais empruntés. Sa vue de l'*Adriatique* est une toile passée au bleu d'azur : tout, — le

ciel, la mer, les nuages, le sol, les navires, — tout est bleu. M. Francia ferait bien de nous montrer ses modèles.

La Venise que nous montre depuis si longtemps et avec tant d'amour M. Ziem paraît bien plus vraie, quoique aussi toute pailletée de couleurs vives et brillantes. Venise le matin, Venise le soir, — toujours la même ville délicieuse aux gondoles élégantes, aux sérénades, aux canaux étroits et silencieux où l'eau clapote en chantant. M. Ziem s'y plaît si bien, qu'il s'en est fait le poëte et qu'il ne l'a pas encore quittée. J'en sais plus d'un qui ferait comme lui...

M. Durand-Brager, lui, a choisi le pays non moins merveilleux de l'Archipel et de la terre de Crimée. Il les a parcourus en tous sens, il y a vécu, il y a souffert ; toujours en marche et le crayon à la main, il a répandu dans l'Europe entière ses croquis si fins et si nerveux qu'il prenait au jour le jour, pendant l'expédition française de 1854. Aujourd'hui encore, il n'a qu'à puiser dans ces trésors réunis au prix de tant de courageux efforts, pour y retrouver l'inspiration des meilleurs jours, mûrie par l'expérience. Le *Port de la Cannée* resplendit de colorations chatoyantes qui en font à nos yeux, habitués au gris de nos climats, une de ces féeries des *Mille et une Nuits* les plus éblouissantes. Oh ! la splendide contrée ! En

la voyant, la nostalgie du ciel bleu et du soleil vous prend soudain, et l'on se met à se plaindre de la Providence qui a semé tant de richesses là-bas, pour ne nous laisser, à nous, que les pauvretés et les misères !

La vue d'*Eupatoria* se rapproche, par le sujet, de la manière de M. Ziem ; mais il y a, dirait-on, plus d'exubérance et de poésie ; on voit que le conteur a vu ce dont il parle et que c'est sur les lieux mêmes qu'il a écrit son histoire pour nous la transmettre palpitante de vie.

M. François Musin — un des anciens de la marine — expose une *Plage d'Adinkerke* de grande dimension. La marée est basse ; sur le sable, des troupeaux de bœufs, des ânes, des pêcheurs, des enfants vont et viennent avec animation. Cela n'a peut-être pas un caractère bien accentué, mais il y a de la sincérité et de précieuses qualités de facture.

Le *Soleil couchant* de M. Emile Breton est bien autrement original et poétique. Rien que la mer et le soleil à l'horizon qui va se plonger dans les flots dont il dore la surface ; mais quel sentiment pénétrant dans cette émouvante simplicité ! M. Emile Breton a rarement aussi bien réussi, et ce tableau restera une de ses œuvres les plus fortes.

M. Mesdag se préoccupe assez peu du sentiment, pourvu qu'il interprète la nature avec

énergie et vérité. Le meilleur des trois tableaux envoyés par lui au Salon est, d'après nous, la *Marée montante à Scheveningue*. Le couteau à palette a joué un beau rôle dans l'exécution si fougueuse et si crâne de cette toile ; la brosse n'a servi qu'à peu de chose — à trop peu même, car il y a par-ci par-là des parties qui demanderaient à être retouchées ; il ne faut pas que la fermeté devienne de la brutalité ; l'art trop facile tombe vite dans le métier.

Les études de M. Bouvier sont plus soignées : *Anvers au lever du soleil* a même quelque mollesse et les *Falaises du Finistère* craignent de se montrer insolentes. Nous faisons cette observation, parce que nous voudrions voir revenir M. Bouvier aux audaces intelligentes de son début, dont il paraît s'éloigner peu à peu. Il a des promesses à remplir ; il ne doit pas les oublier.

Nous terminerons en signalant les belles marines de M. Weber, si pleines de mouvement, si achevées et, en même temps, si largement traitées, — les *Bateaux de Cancale* de M. Vernier, — les *Pêcheurs* de M. Van Heemskerck — et les *Scènes maritimes*, saisissantes de réalisme, de M. Joseph Gérard.

XIV. — LES PEINTRES DE VILLES.

Les peintres de villes sont plus rares ; la difficulté de ce genre éloigne la plupart ou les fait échouer. Il faut plus d'exactitude que dans le paysage, une connaissance profonde des lois de la perspective — et aussi un certain courage à parcourir les villes et les villages, en quête de points de vue. A part deux ou trois vétérans — les rois et les maîtres — on voit peu de jeunes se lancer après eux dans la carrière : il n'y en a qu'un seul qu'il convienne de citer, pour son mérite supérieur, — M. Mols. Sa vue du *Dôme des Invalides* et du quartier environnant, peinte à vol d'oiseau, brille par une remarquable justesse de tons. L'air circule, fluide et léger, au-dessus des toits innombrables dont la variété de coloration s'harmonise avec un art parfait.

Les anciens sont à leur poste, toujours jeunes et vaillants, — sauf M. Van Moer, absorbé par ses grandes peintures placées à l'hôtel de ville de Bruxelles. — M. Stroobant expose la *Maison des Archers, à Bruges*; il n'a jamais fait mieux. Il n'y a que lui, du reste, qui connaisse si bien la poésie de ces vieilles demeures séculaires noircies par le temps et qui sont comme l'histoire parlante des âges passés. Là ont vécu nos aïeux, là se sont déroulées les scènes de nos

annales, les passions ont fermenté, la liberté a vu naître ses héros et mourir ses martyrs. De quels événements ces édifices respectables ont conservé l'empreinte pour nous les redire, à nous, les descendants de cette race vaillante! Il faut avoir l'esprit pénétré de ces sentiments et le cœur plein de ces émotions pour savoir dégager l'âme des vieux monuments et donner à ceux-ci le caractère des époques disparues, — et M. Stroobant y réussit toujours. Rarement il a été plus heureux, me semble-t-il, que dans cette superbe *Maison des Archers*, d'une tonalité si forte et si chaude; c'est une page de haute valeur.

A côté de lui, M. Bossuet, — le peintre des villes du midi, de l'Italie, de la vieille Rome en ruines d'Auguste et de Néron, — ne dément pas sa solide réputation. Un *Moulin à Slyckens* et deux vues de Rome, — tel est le contingent qu'il apporte. Ces dernières sont surtout remarquables; l'une nous montre le Portique d'Octavie, érigé par Auguste à la mémoire de sa sœur. Une lumière vive et colorée baigne l'édifice indignement mutilé par les ravages des hommes et du temps, mais qui a conservé un reste de son ancienne splendeur. Des Italiens circulent au pied du portique, courent, babillent, vendent, achètent et revendent leurs marchandises... Hélas! l'antique monument sert aujourd'hui de marché au poisson!. .

La *Vue prise sur le Tibre*, d'une si vivante exactitude, me paraît trop bien lavée, trop propre ; une toilette aussi soignée plaît moins qu'un simple déshabillé sans apparat et sans façons. Mais il est bien difficile de ne pas caresser cette nature souriante et coquette qui vous tend les bras avec tendresse; plus d'un s'y laisse prendre.

M. Carabain nous offre aussi des impressions d'Italie : la *Cour du palais des Scaligers, à Vérone,* et la *Rivière l'Adige, près du pont Pignolo,* avec ses lavandières et ses eaux transparentes qui reflètent un ciel d'azur.

Le *Columbaria de la maison des Césars* et la *Cour du palais Pisani,* de M. Mellery, ont cette vigueur quelquefois dure des esquisses prises d'après nature. Elles sont meilleures que la grande composition du jeune artiste, la *Mère des Gracques*; car, ici, sa pensée n'était pas emprisonnée par des liens étrangers et pouvait se porter tout à l'aise sur la réalité. Le coloris gagnerait à être plus distingué; c'est le défaut ordinaire de M. Mellery; celui-ci a une tendance à faire « sale », comme d'autres font « joli » ; qu'il s'en garde soigneusement et qu'il épure sa palette.

La Hollande a Springer, comme la Belgique a Stroobant. Le peintre fidèle des villes allemandes et néerlandaises, aux maisons à briques

rouges et blanches, aux places publiques garnies d'arbres verts et remplies d'un monde agité qui travaille, est assez connu pour qu'on puisse encore louer son talent — un peu uniforme, mais opiniâtre et persévérant. Dans sa *Grand'place d'Ulm*, M. Springer a varié sa note habituelle, c'est-à-dire qu'il a quitté un instant ses habitations de la Renaissance pour des masures plus anciennes, aux murs de bois couverts d'une couche de chaux blanche. Il ferait bien de changer aussi quelquefois de sujet ; ses éternelles vues, toujours les mêmes, finissent par engendrer une monotonie qui ne peut que leur nuire. — « Tiens ! — s'écrie-t-on en voyant la *Chancellerie de Leeuwarden*, ou tout autre semblable, — un tableau de Springer !...» Et l'on passe. Un artiste doit ménager de temps en temps les surprises au public, forcer son attention et ne pas trop se laisser deviner ; sinon, on l'oublie vite, par l'habitude que l'on a de trouver toujours le même homme devant soi. »

XV. — LE GENRE.

Jadis, dans les grands siècles littéraires, tout poète huppé avait ses heures de loisir. Entre l'éclosion d'un poème épique et celle d'une tragédie, il ne dédaignait pas d'envoyer de temps en temps aux Chloris du voisinage de mignonnes stances confites en galanterie, des impromptus bourrés de compliments flatteurs et des madrigaux tout frais et tout roses, à faire pâmer de plaisir les belles. Puis l'éditeur réunissait cela sous le titre de : *Poésies légères*, à la suite des œuvres sérieuses et graves de l'auteur.

Corneille, Boileau, Racine, Fénelon eux-mêmes, cent autres encore parmi les plus sévères, se trouvèrent honorés de courtiser de temps en temps cette Muse familière et badine. Beaucoup d'auteurs se donnaient tout à elle — et s'en trouvaient fort bien, le public lisant leurs bagatelles avec plus de plaisir que tout le lourd fatras de leurs sublimes confrères.

La peinture, elle aussi, a ses poètes épiques, tragiques et dithyrambiques, — ceux qui font de l'histoire et de la religion l'objet habituel de leurs travaux, — et ses « poètes légers » qui sont les peintres de genre.

Le genre est la poésie légère de la peinture.

Il faut voir parfois le dédain avec lequel les

uns traitent les autres : — « Barbouiller de pareilles misères ! Fi donc !... » — « Brosser de ces énormes machines de mélodrame ! Quelle bonne folie !...» C'est l'amour-propre du métier qui parle, et l'on sait qu'il est grand chez les artistes.

Eh bien, que les « brosseurs de machines de mélodrame » prennent garde : les petits « barbouilleurs de misères » pourraient bien avoir le dernier mot et devenir les maîtres. A cette époque de transition et de tâtonnements qui règne, la politique, les questions sociales, les arts, la littérature cherchent une voie nouvelle, se transforment peu à peu, s'infusent dans les veines un sang plus fort, une jeunesse nouvelle. Dans vingt ans, la transformation sera complète; mais, avant d'y arriver, il faut des luttes, il faut des combats; la victoire restera aux plus vaillants.

L'âme de cette lutte suprême, c'est la nature, — la nature qui relève fièrement la tête et rejette loin d'elle la convention qui l'étouffait. Le réalisme, voilà le but de tous les efforts, — non pas le réalisme brutal et cru, qui exclut toute poésie et dédaigne l'étude de la beauté; mais la saine et vigoureuse réalité, qui sent, qui vit, qui palpite, celle qui aime, souffre et soupire, contenant avec peine la séve qui bouillonne dans son sein.

L'idéal est souvent oublié ; mais lorsque l'accord sera établi, lorsque le but sera atteint,

il reprendra ses droits indéniables dans le domaine de l'art. La réalité n'exclut pas l'idéal ; au contraire : c'est cette union intelligemment comprise qui fait la suprême beauté.

Ce qu'on est convenu d'appeler « la grande peinture » se meurt tout doucement, nous l'avons dit, — pourquoi ? Parce que précisément ceux qui la cultivent pèchent par une fausse entente de l'idéal, dont ils se croient les seuls dépositaires, et qu'ils négligent la nature au profit de certaines formules conventionnelles, ennemies de la sincérité. L'histoire et la religion doivent se retremper à des sources nouvelles et plus vives, si elles veulent subsister ; sinon leur trépas est certain.

Dans la littérature et dans la poésie, le même mouvement s'opère. Plus de ces froids poèmes épiques qui interprètent l'histoire d'après les mêmes formules fausses employées dans la peinture ; plus de ces tragédies solennelles et bien peignées où l'âme humaine est remplacée par des sentiments d'emprunt. La « poésie légère, » en s'inspirant d'émotions sincères, simples, sans apparat, en disant les joies de l'intimité, les secrets des âmes, les souffrances des malheureux et des déshérités, a été reconnue comme plus vraie et plus sincère. Elle a étendu son cercle d'action dans la vie privée et dans la vie publique ; elle est devenue la véritable poésie, que tout le monde comprend et que tout le monde aime.

Le paysage et la peinture de genre, vivant de l'observation — l'une, de la nature, — l'autre, des mille détails de l'existence humaine, ont détrôné peu à peu l'art historique et religieux. Encore un effort et les voilà maîtres absolus. Leur nombre toujours croissant le prouve assez. Est-ce un mal, — est-ce un bien ? L'un et l'autre, selon le point de vue d'après lequel on envisage la question.

C'est évidemment un mal, si l'on considère seulement que le genre et le paysage sont devenus aujourd'hui des objets de commerce et de spéculation. Les bourgeois ont un amour immodéré pour les petites toiles portatives, faciles à déplacer, à sujets inoffensifs ou tendres, et dont ils peuvent orner, sans danger, leurs salons. La grande peinture n'est pas leur fait et ne leur sert de rien. Comme les artistes doivent vivre, ils contentent le goût de ce public qui leur donne du pain, et ils confectionnent des douzaines de tableautins, qu'ils vendent, de préférence à d'autres œuvres plus sérieuses, qu'ils ne vendent pas.

Les Salons sont devenus, par cela même, des bazars de peinture, où tout — sujets, scènes, personnages, costumes, facture, couleurs — est choisi judicieusement selon la mode et les désirs des acheteurs. Je ne sais quel critique a proposé même que l'on inscrivît le prix à côté du titre de chaque tableau, dans le catalogue. Cela serait complet ! Désormais, on ne pourrait plus juger

une œuvre d'après son mérite, mais d'après sa valeur intrinsèque. On ne dirait plus : — « Telle toile est remarquable par sa conception puissante, par l'une ou l'autre qualité d'exécution, — ou bien : elle est mauvaise, parce que l'idée en est vulgaire, ou mal comprise... » Mais on dirait : « Ceci n'est pas assez soigné pour le prix que l'auteur demande... Il n'y a pas pour 1,000 francs de couleurs fines là dedans... Ou encore : Une toile si énorme et si bon marché !... C'est pour rien, ma parole !... »

Il n'y a là rien d'invraisemblable. Mais l'art n'est point destiné à tomber si bas ; si les peintres font leurs tableaux exclusivement pour la vente, peu nous importe ; nous n'avons pas à entrer dans de telles considérations, et notre devoir est de juger non d'après un code de lois commerciales, mais d'après un code de lois artistiques. La critique n'est pas une agence de placement et les artistes ne doivent pas attendre qu'elle les aide dans leurs petits trafics.

Laissons donc de côté ces détails secondaires dans la question. Le triomphe du paysage et du genre peut devenir un bien, voici comment : — c'est que, plus que toute autre branche de l'art pictural, ils servent à affirmer et à développer peu à peu la puissance de l'esprit moderne, de la vie, de la réalité, et leur victoire sur la convention. Là est la cause véritable du revirement qui s'opère de nos jours. Il y a de la grandeur dans cette mission. Le genre semble vouloir

élargir le cadre de ses inspirations et, s'élevant au-dessus de la banalité et du niais auxquels il paraissait exclusivement voué, il déploie ses ailes et s'apprête à planer sur l'humanité tout entière. Il devient lui-même, par les forces vivantes du réalisme, de la peinture d'histoire. Voyez la belle page d'Hermans, *A l'Aube :* est-ce du genre, est-ce de l'histoire? L'un et l'autre : c'est du genre par le sujet, parce qu'on est convenu d'appeler ainsi tout ce qui ne représente pas des personnages morts et enterrés depuis quelques centaines d'années; mais c'est bien aussi de la peinture d'histoire par les dimensions hardies que l'auteur a données à sa toile et par le caractère moderne dont celle-ci est empreinte.

Certes, les œuvres qui indiquent ce mouvement sont rares au Salon, et celle de M. Hermans n'a point de peine à remporter la palme. Mais cet effort sera suivi d'autres plus accentués et l'exemple produira ses fruits. Cependant, il importe de garder les jeunes artistes contre certaines erreurs dans lesquelles ils tombent facilement. Nous avons parlé déjà de *l'Aube ;* saisissons cette occasion pour en parler encore; l'exemple nous fera mieux comprendre.

Les réalistes disent : — Il faut que le sujet d'un tableau soit clair, évident et qu'il se comprenne sans le secours du catalogue. — Cela

est juste ; tout le monde découvre le sens de l'œuvre de M. Hermans et en tire la moralité. Seulement on se dit : « Pourquoi donc l'ouvrier, le père de famille dont le peintre a fait le centre de son groupe de gauche, pourquoi ce brave homme courbe-t-il si dramatiquement la tête devant ces débauchés dont il fait la rencontre? Ce mouvement de pudeur et de dégoût est exagéré : l'antithèse n'en avait pas besoin et apparaissait aisément par elle-même. » Nous avons fait plus haut cette remarque.

A cela, voici ce que l'artiste répond : — « Cette expression et ce mouvement de dégoût qui vous déplaisent tant s'expliquent de la manière suivante : L'une des courtisanes, celle qui entraîne le jeune *gommeux* aviné vers le fiacre qui stationne à droite, est la propre fille de l'ouvrier ! Le brave père reconnaît son enfant et courbe la tête sous le poids de la honte... Ce n'est pas tout : la femme qu'il tient au bras n'est pas son épouse, comme vous pourriez le croire ; c'est aussi une fille à lui... Ainsi, les deux sœurs se retrouvent, l'une pauvre dans le travail, l'autre couverte de soie et livrée au déshonneur... »

Eh bien, non... Je n'admets pas ces intentions connues du peintre seulement et cachées à l'intelligence du public ; les énigmes, les commentaires offrent peu d'agrément dans une œuvre qui a la prétention de montrer un des côtés palpitants de la vie moderne. Cela ôte à sa gran-

deur, qui doit être simple, et lui donne tout au plus l'importance d'un fait divers ou d'une scène de roman.

Et puis, remarquez ce bouquet de violettes jeté, à l'avant-plan, à côté d'un tas d'ordures et d'écailles d'huîtres, — image aimable et ingénieuse qui continue l'antithèse du sujet jusque dans les moindres accessoires... M. Hermans voudrait-il en revenir, par hasard, à la peinture symbolique des amateurs de rébus et de logogryphes, dans laquelle les préraphaëlistes anglais se sont rendus célèbres? On le croirait vraiment, — et Dieu sait à quelles extrémités ce système peut conduire! Ecoutez ce que disait, à ce propos, avec une humour charmante, dans un article de la *Revue des Deux-Mondes* sur les *Beaux-Arts en Angleterre*, Prosper Mérimée, le fin et savant écrivain que tout le monde connaît; c'est une page curieuse et que je ne puis résister au plaisir de citer :

« Il y a quelques années, — écrit-il, — je me trouvais à Manchester, traversant assez rapidement une des salles ouvertes aux artistes contemporains, lorsqu'un tableau aux couleurs vives et crues, attirant l'œil forcément, m'obligea de m'arrêter, de regarder, et bientôt après de consulter le catalogue pour avoir l'explication d'un sujet que je ne pouvais comprendre. Mais il me faut d'abord décrire ce tableau. Dans un cottage fort élégamment meublé, une jeune

femme rousse, — c'est une couleur assez belle, surtout en peinture, — chante devant un piano ouvert. Elle tient à la main un papier de musique.

» Derrière elle, un jeune homme, en toilette du matin, lui passe gaiment un bras autour de la taille. Elle a la bouche ouverte, et, probablement, elle fait une roulade, mais en faisant une grimace terrible, et, de plus, en mettant mes lunettes, j'ai reconnu qu'elle avait des larmes dans les yeux. A côté de ce groupe, sous un fauteuil, on aperçoit un chat qui partage le goût d'Arlequin, lequel, comme on sait, n'aimait que les sérénades où l'on mange. Ce chat s'est procuré un serin et est en devoir de le croquer.

» Tout cela est peint avec une minutie extraordinaire, et chaque accessoire est traité avec le même fini que les têtes des deux personnages humains. Les gants du monsieur ne sont pas absolument neufs, je crois même apercevoir une petite décousure à l'un d'eux. Le châle de la dame est un vrai cachemire; je l'ai entendu dire à une femme qui s'y connaissait. Je voulus savoir pourquoi cette belle chanteuse pleurait, tandis que son compagnon était si gai. Malheureusement, le livret était fort laconique : *Conscience awakened*, « le Réveil de la conscience. » J'avoue que je me trouvai encore plus embarrassé qu'avant d'avoir eu recours au catalogue. Par fortune, je rencontrai un artiste anglais qui me donna l'explication suivante :

« Vous voyez bien que les deux personnages » de ce tableau n'ont pas une conduite correcte. » Regardez la main de cette belle personne dont » les cheveux vous semblent trop ardents. Vous » observerez qu'elle n'a point d'anneau de ma- » riage ; donc elle n'est pas mariée. On lui » passe un bras autour de la taille ; donc elle a » un amant. Elle chante une mélodie de Moore » que vous devriez savoir par cœur, et dont » vous liriez facilement le titre si vous vous re- » tourniez la tête en bas et les pieds en haut. » Or, ce titre vous avertirait qu'au troisième » couplet cette infortunée trouve une allusion à » la fausse position où elle se trouve, et cette » allusion la suffoque au milieu de la roulade » commencée. C'est alors que la conscience se » réveille, et c'est là ce qu'a exprimé M. Hunt. » — Et le chat ? demandai-je. — Le chat est » tout à la fois un épisode intéressant et un » mythe moral. Il représente les mauvais ins- » tincts, et le serin l'innocence, deux emblèmes » très-bien choisis. »

N'est-ce pas que voilà une mine profonde et inépuisable d'effets dramatiques?... Que l'auteur de l'*Aube* prenne ses précautions, lui et quelques jeunes disciples qui marchent sur ses traces.

D'ailleurs, pour en revenir à son tableau, je ne pense pas qu'un homme du peuple, dans une situation pareille, eût agi comme M. Hermans le suppose. Rien n'est moins réel

que cet individu qui s'incline et rougit devant les fredaines de sa fille. L'ouvrier de nos villes n'aurait pas de ces contenances ; — ou bien il tomberait à bras raccourcis sur son enfant prodigue, ou bien il se ferait payer à boire par l'amant... Si M. Hermans avait montré cette troupe du peuple, dénuée de tout lien intempestif de parenté, s'esclaffant de rire à la vue du trio aviné et le chargeant de quolibets et de huées, son tableau n'eût pas été plus immoral qu'il ne l'est maintenant, en somme, et en tous cas, il eût été plus vrai. Ces grandes antithèses déclamatoires entre « le peuple qui travaille et l'aristocratie qui s'amuse, » avec accompagnement de grosse caisse et de trémolo, sont un peu passées de mode : on ne les prend plus guère au sérieux, et l'artiste qui les emploie perd son temps et manque son effet.

*
* *

Le champ de la peinture de genre est vaste. Pour elle, tous les sujets sont bons ; la moindre scène lui sert de prétexte. La fantaisie, voilà sa reine ; le caprice, voilà son dieu.

Le moyen le plus simple pour nous serait d'aller à l'aventure dans ce dédale inextricable de tableaux ; nous allons essayer pourtant de diviser la besogne d'une façon plus claire et plus méthodique.

XVI. — LE GENRE : FEMMES ET JEUNES FILLES.

A tout seigneur, tout honneur... Aussi bien la femme a-t-elle toujours été et reste-t-elle encore le thème éternel sur lequel les poètes et les artistes brodent leurs variations. C'est dans la peinture de genre surtout qu'elle apparaît, avec ses grâces et ses coquetteries, comme l'ange du foyer et le sourire de la vie intime. La femme de l'histoire, fière, belle et majestueuse, appartient à la grande peinture ; mais la femme, véritablement femme, qui chante, rit et babille, la femme moderne en un mot, est du domaine exclusif du genre, dont elle est l'âme et la vie.

Il n'est pas donné à tout le monde de s'en faire l'interprète; ici, comme ailleurs, il y a beaucoup d'appelés et fort peu d'élus, — pourquoi? Parce qu'il faut, pour peindre la femme, être doué d'un tact et d'une délicatesse suprêmes que l'on n'acquiert qu'au prix d'une longue expérience — ou qui plutôt ne s'acquiert pas, mais se donne, comme le génie, comme l'inspiration.

Voyez au Salon de cette année combien de tableautins, qui ont pour but de mettre en relief les séductions et la beauté féminines, n'en sont tout au plus que la caricature! Alfred Stevens

n'expose plus, lui le grand-prêtre, l'initié des élégances du beau sexe. Qui le remplacera? Sera-ce Mme De Senezcourt, M. Accard, M. Truenfels ou quelques autres pensionnaires en vacances dont les œuvres déplorables s'étalent à la rampe? Certes non; et son homonyme lui-même, M. Agapit Stevens, ne réussit pas à être plus heureux, malgré sa facture soignée et consciencieuse.

Un artiste qui possède à un degré assez élevé le sentiment de la femme, c'est M. Hermans. Son talent de croquiste habile, sa main légère, son esprit délié lui font saisir avec bonheur les strophes de ce poëme frivole et charmant tout ensemble. Mais, chez lui, la première impression est la meilleure, et celles qui le retiennent trop longtemps gâtent ses œuvres. Je parle de deux petits panneaux intitulés par lui : *Sur la terrasse* et *Sur la plage*. On pouvait attendre mieux, dans ce genre, de celui qui a peint, il y a deux ans, cette aquarelle exquise connue sous le nom de *Souvenir d'Ostende*. Là, l'esprit du moment, la vivacité du trait, la couleur jetée franchement et harmonieusement, sans surcharges, secondaient merveilleusement l'inspiration de l'artiste. Il n'en est pas de même ici, malheureusement. Le travail de la peinture à l'huile a détruit cette libre spontanéité qui fait le prix de ces sortes d'ébauches; la teinte grise de l'école assourdit les tons et jette sur eux comme

un voile. Ce qui était excusable dans l'*Aube* ne l'est plus ici; M. Hermans a peint, il est vrai, sa figure de femme : *Sur la plage,* « le matin, » — mais celle de : *Sur la terrasse* s'en distingue-t-elle en quelque point? N'est ce pas toujours le même gris, que ce soit du matin, du midi ou du soir qu'il s'agisse? Certes, il y a moyen de se montrer coloriste en faisant gris ou noir; mais, je ne trouve pas cette qualité dans les œuvres de M. Hermans, et surtout dans les deux petits panneaux dont nous parlons; il y manque même une certaine distinction de couleurs indispensable pour peindre la femme, et que la souplesse et la correction du dessin ne suffisent pas à compenser. Nous sommes peut-être sévère envers l'auteur de l'*Aube;* mais, son mérite exceptionnel l'exige; on ne discute que les œuvres sérieuses et de valeur. M. Hermans n'a pas besoin d'indulgence : ce serait lui faire injure que de lui en montrer plus qu'il n'en faut; il peut beaucoup : voilà pourquoi nous lui demandons beaucoup.

Nous avons parlé plus haut de quelques peintres d'enfants, et parmi eux nous avons cité Jean Verhas. Il faudrait nommer à côté de lui son frère, M. Franz Verhas; lui aussi connaît et sait rendre admirablement les grâces et les mutineries de ce petit monde joyeux; il possède la même palette riche et lumineuse et le même crayon élégant et léger qu'il faut pour dessiner

un bambin espiègle, — tout un poëme devant lequel plus d'un s'avoue vaincu. Mais il semble que M. Franz Verhas n'ait pas compris l'enfant sans la mère, dont il ne veut pas le séparer; dans ses tableaux, c'est toujours celle-ci qui est l'actrice principale; et le peintre a su trouver, dans cet accord harmonieux de la maternité et de l'enfance, le moyen de donner à la femme un charme, une coquetterie de plus.

Le *Lion* a déjà une réputation établie, qu'il a conquise à Gand, l'an dernier. Le frère aîné s'est caché sous la peau du lion qui sert de tapis de pieds et qui, ainsi soulevé, s'avance en menaçant; l'animal montre ses crocs féroces et ses yeux semblent lancer des flammes... Aussi, voyez la terreur du cadet qui crie, s'effraie et se réfugie en tremblant dans les bras de sa mère! Tout cela est plein de naturel et d'esprit. Comme son frère, M. Franz Verhas sait faire, avec des sujets banals, des œuvres charmantes et toujours empreintes d'un certain cachet distingué qui révèle l'homme de goût.

Blankenberghe, sans être aussi goûté que le précédent, brille par des qualités réelles et non moins précieuses. Sur le sable de la mer, deux femmes, l'une assise, l'autre debout, prennent part au bonheur d'un joli bébé plein de santé et de joie. L'attitude si naturelle de ces deux femmes, les brillants et les veloutés de leur toilette maritime sont rendus avec un art expérimenté. Le groupe est bien composé, sans re-

cherche exagérée d'effet ; il se détache sur le fond vert-pâle d'une cabine de bain, — ce qui donne à l'œuvre une coloration distinguée, audacieuse, mais un peu défavorable à l'harmonie de l'ensemble ; ce carré de planches brutalement découpées au milieu du tableau enlève de la profondeur et déplaît à l'œil.

Dans le *Bouquet de la mariée*, M. Franz Verhas a montré tout ce que sa brosse possède de virtuosité à faire miroiter la soie et à rendre les légèretés diaphanes de la dentelle et de la gaze. Il y a là une prestesse de facture exquise, aérienne, parfois un peu froide, mais sans inconsistance.

M. Louis Dubois a voulu mêler sa voix dans le concert. Ce ne sont plus les mêmes procédés que ceux des frères Verhas qu'il faut s'attendre à rencontrer chez cet artiste si vigoureux : sa brosse manie la pâte à l'emporte-pièce, avec fougue et maëstria. Son *Eve* est un morceau excellent, enlevé crânement ; la touche est ferme, large, sans blaireautage qui amincit. Il y a de l'élégance dans le mouvement de ce corps svelte et vivant qui se courbe avec un geste gracieux. Mais les détails ne sont pas suffisants ; l'ensemble reste à l'état d'ébauche et l'œuvre est, par cela même, incomplète. De plus, le fond du paysage qui encadre la figure est décoratif et manque de légèreté : est-ce la nature, est-ce une tapisserie sur laquelle cette femme se

détache? On ne sait. Il n'y a ni assez d'air, ni assez de lumière autour de cette figure, si justement esquissée, mais qui demanderait un peu plus d'éclat et de vie.

La manière de M. Charles Verwée se rapproche de celle d'Alfred Stevens et de Willems, par le choix des sujets et l'amour des riches étoffes. Seulement, elle est fort inégale. *Une Mère* ne vaut pas, à beaucoup près, la seconde toile du peintre, intitulée : *Fin de deuil*. Cette femme, vêtue encore de couleurs sombres, qui voit arriver, avec un sentiment de coquetterie satisfaite, le jour où elle pourra reprendre ses toilettes préférées et qui regarde dans sa psyché si elles lui siéent toujours aussi bien qu'autrefois, est modelée et dessinée finement, avec une expression douce qui n'est pas sans charme. C'est presque la femme élégante de Stevens, élégante sans mièvrerie et disant à l'esprit quelque chose.

Car ceci est rare, en vérité ; les gravures de modes ne sont pas des tableaux — et nos peintres l'oublient quelquefois. Une femme lisant une lettre, une femme recevant une lettre, une femme écrivant une lettre, une femme cachetant une lettre, toujours la même femme et toujours la même lettre, — tels sont les sujets qui se rencontrent par centaines et qui dénotent, de la part de leur auteur, fort peu d'imagination. Il n'y a point d'art là dedans, et toute l'habileté dépensée à faire briller la soie et le ve-

lours ne suffit pas à cacher le vide de la pensée.

Au moins, faut-il alors une certaine distinction de dessin et de coloris, qui donne au personnage le cachet éminemment féminin qu'il doit avoir. Peignez donc la femme brutalement, inintelligemment, comme vous peindriez une table, un rocher ou un morceau de bois, et vous verrez quelle œuvre vous aurez produite ! Que manque-t-il, par exemple, au petit tableau de M. Linnig : la *Garde-robe,* peint avec précision et vérité, si ce n'est précisément ce tact, ce goût, cette distinction qui doivent guider l'artiste ?

Autre exemple, un peu différent : l'*Epine,* de M. De Bruycker. Deux jeunes filles lutinent dans un jardin ; l'une d'elles s'amuse à cueillir des roses, lorsque soudain, ô douleur ! une épine la pique au doigt... Elle retire vivement sa main et examine, inquiète, la trace du mal qui la fait souffrir. — Voilà un sujet assez candide, mais n'importe ; le dessin, la couleur, la composition, tout est irréprochable et soigné au possible ; les effets d'ombre et de lumière sont parfaits, les physionomies excellentes ; l'œil le plus attentif aurait peine à découvrir une négligence quelconque dans cette toile où pas un détail n'est oublié et qui doit faire pâmer d'aise les gens méticuleux. Eh bien, cette *Epine*, si amoureusement caressée, ne plaît pas, ne charme pas; la première impression est toute

défavorable; puis, lorsqu'on voit le travail patient et fini de l'œuvre, on se demande ce qu'il manque à ces figures de jeunes filles, à cet ensemble, à cette scène innocente pour satisfaire en somme? Peu de chose vraiment : ces types sont vulgaires; ils n'ont pas ce je ne sais quoi qui séduit et qu'on aime à trouver dans « la plus belle moitié du genre humain. » Encore une fois, ce n'est pas tout de copier le premier modèle venu tel qu'il se présente : il faut de plus savoir le choisir et l'animer en lui donnant un certain caractère. M. De Bruycker a négligé ce point essentiel.

Cette qualité, qui manque à l'artiste anversois, est précisément ce qui suffit à faire le mérite des bagatelles de M. Maignan, bien minces sous d'autres rapports. Sa *Jeune femme à sa toilette* et son *Hélène à la fontaine* signifient très-peu de chose; mais, il y a, dans la tonalité tendre et fine, dans la naïveté poétique des têtes, un cachet exquis qui les éclaire et fait qu'on les admire.

On peut en dire autant de M. Plassan, — un autre Français, amoureux du genre précieux et gentil. Son *Coin d'atelier* est une simple étude, pleine de discrétion et de silence; l'imagination n'y joue pas un grand rôle, mais comme le talent de l'artiste sait tirer parti d'une idée qui ne produit, chez tant d'autres, que de tristes platitudes! — La *Maîtresse et servante* se

souvient de Watteau et de Boucher par la couleur et la composition. Certains critiques rejettent et nient ces fantaisies légères : — « parce que, disent-ils, les personnages sont affublés de costumes passés de mode et que nous n'avons pu observer les sentiments de ces contemporains de nos ancêtres. » Mais, l'habit seul fait-il le moine? Est-ce parce que les acteurs d'un drame ou d'une comédie sont vêtus autrement que nous, que leurs passions échappent à notre analyse — et bien plus encore lorsqu'il ne s'agit que de scènes tout intimes et sans caractère particulier bien marqué? La soubrette de M. Serrure, *Mule noble et pied vilain*, a-t-elle moins d'attraits, de mutinerie et de naturel, parce que sa robe ne date pas de l'an passé et que nous en avons vu de pareilles à l'Opéra-Comique ou à la Comédie? Regardez la malicieuse jeune fille, comme elle s'y prend avec gravité et conviction! Elle a déchaussé son pied de sa pantoufle roturière et elle essaie, ô la rusée! la mule de sa noble maîtresse, pour voir si, elle aussi, la Providence ne l'a pas faite marquise... Et, ma foi, le pied y entre!...

Personne mieux que M. Serrure, d'ailleurs, n'excelle dans ces tableaux mignons de la Régence, de ce monde de duchesses et de marquis à talons rouges. Flamand par le coloris, il possède en outre, à un degré élevé et dans toute sa pureté, la distinction française. Sa peinture

est serrée, blaireautée, lisse, mais néanmoins ferme et solide. Dans *Entre voisins*, la femme s'est doublée d'un galant, et tous deux, par-dessus la clôture d'un parc, ils se donnent le plus franchement du monde un doux et long baiser d'amoureux. Ah ! le baiser charmant, savoureux, sonore ! Comme il vibre discrètement dans le silence du bois !

L'*Idylle* de M. Herbo représente aussi un couple d'amants... Mais, bon Dieu ! les pauvres enfants ! comme ils ont l'air malade, avec leur teint pâle, leurs membres amaigris et cette expression de souffrance répandue sur leur visage ! Tristes conséquences du mal d'aimer ! L'artiste a craint, dirait-on, de montrer ses personnages trop bien portants, et il s'est trop strictement conformé à l'opinion reçue que l'amour ôte le boire et le manger.

M. Stephen Jacob a exposé également une *Idylle;* celle-ci est toute moderne et il ne s'agit pas, comme dans la précédente, de bergers et de bergères demi-nus, à la façon de Daphnis et Chloé. Les amoureux de M. Jacob sont gens du monde ; par une belle après-midi d'été, ils se sont égarés dans le jardin du château et, à l'ombre d'un bosquet odoriférant, assis côte à côte sur un banc rustique, ils se confient le secret de leur cœur. Vous le voyez, l'histoire est peu nouvelle... M. Jacob a pourtant su trouver, dans l'expression vraiment et hardiment moderne d'un sentiment mille fois rebattu, un effet juste

et vrai, auquel vient s'ajouter une distinction parfaite.

M. Claude a voulu faire — en petit — ce que Carolus Duran avait fait avant lui — en grand — dans son portrait de Mlle Croizette. Une femme à cheval, seule, au milieu de la plage qui s'étend à ses pieds, contemple la mer. Il n'y a là ni prétentions à effet ni à sentiments; c'est une sorte de portrait fantaisiste, — vu de dos, — et rien de plus. Mais la chose est peinte sobrement, avec sûreté et vigueur, malgré les petites dimensions de la toile.

Les tableautins de M. Wannenberg, la *Toilette* et *Bonheur maternel*, tout en ayant pour but de représenter la femme dans sa grâce et ses élégances, scrutent plus profondément le sujet que ne le font la plupart des artistes. Il y a un charme, naïvement et gentiment exprimé, dans cette jeune fille à sa toilette et dans cette mère qui soulève en souriant un joli bébé dont les bras se tendent vers elle. Les visées ne sont pas hautes, mais l'impression est bonne.

Je ne sais pas quel sentiment a voulu peindre M. Albert De Vriendt dans l'*Anniversaire de ma mère*. Cette femme au regard mélancolique et larmoyant, qui tient en mains un pot de fleurs, ne me dit rien que de bien vague. Est-ce la tristesse du souvenir d'une mère défunte?

Peut-être; mais cela est fort obscur. Le faire de ce buste de femme diffère complétement de celui de *Charles-Quint à Yuste;* l'auteur y a employé toute sa persévérance, ses caresses et ses soins, mais tout cela aux dépens de la vérité et du caractère. C'est dommage; car il y a là bien de l'habileté et bien du talent, dépensés en pure perte.

La petite tête de *Nonne russe* de M. Tchoumakoff est de beaucoup préférable comme sincérité et comme vie; ce visage rond et potelé, plus fait pour les baisers que pour les macérations et la pénitence, parle avec une naïveté qui n'a point d'affectation; le cachet de la nation s'y lit sans difficulté; ce n'est point une Russe des Batignolles ou de Clichy, — comme tant d'autres pseudo-étrangères affublées de noms orientaux; — c'est une Russe de Moscou ou de Saint-Pétersbourg; personne ne s'y trompera.

XVII. — LE GENRE : LES SUJETS COMIQUES.

C'est dans les sujets comiques que le tempérament de la nation à laquelle appartient l'artiste qui les traite, se révèle le plus complétement. La gaieté du Flamand est bien différente de celle du Français, de l'Italien et de l'Allemand. Elle ne se perd pas, quoi qu'on en dise, et depuis son épanouissement sous Teniers et Rubens, elle est restée toujours vivace et toujours jeune. Les mœurs s'altèrent, il est vrai, qui en modifient parfois l'expression. Les kermesses bachiques nê sont plus comme jadis dans les habitudes ni surtout dans les goûts du public, plus raffiné qu'alors ; mais le fond et l'expression n'en ont pas changé notablement.

Voici par exemple la *Bonne bouteille*, de M. Meerts. Quelques vieux amis sont réunis, fumant leur pipe et dégustant tout ce que la cave offre de meilleur et de plus fin. Les visages sont animés ; on cause, on rit, on plaisante agréablement à la faveur d'une douce intimité, — lorsque, pour clore la séance avec solennité, le maître de céans va chercher au fond d'un sombre caveau une dernière bouteille, la plus respectée et la plus digne de l'être par sa vieillesse et sa noble origine. Ah ! comme on déguste ce nectar délicieux ! Comme le parfum

du vin monte dans les narines frémissantes des vieux buveurs !... N'est-ce pas là de la bonne et franche gaîté qui rappelle les « joyeuses trognes » d'autrefois, plus civilisées aujourd'hui et converties au culte plus élevé du « jus de la treille? » Nos pères buvaient de la bière : nous buvons du vin : voilà toute la différence; et, pour ma part, je ne m'en plains nullement. Puis, nous n'avons plus ce sens de la débauche bachique, où quelque chose du panthéisme antique était resté et qui trouvait une excuse naturelle dans le rire universel, immense, inextinguible de ceux qui s'y livraient. Aujourd'hui, Bacchus s'est fait plus corrompu, et ses spectacles brutaux n'engendrent trop souvent que le dégoût.

Les *Commères*, de M. Ravet, sont aussi excellentes d'expression et d'attitudes. Comme elles radotent, ces vieilles bavardes! Comme elles prennent plaisir à médire de ce pauvre prochain maltraité impitoyablement par elles! L'histoire est ancienne, mais toujours jeune pourtant et toujours nouvelle. Qui dit vieille femme dit commère ; c'est une des plaies de notre humanité souffrante : il faut s'y résigner.

Un peintre hollandais, M. Bakkerkorff, s'est voué tout entier à ce monde de reines déchues qui ont eu leur jour de splendeur, mais qui maintenant passent les derniers temps de leur vie dans les jouissances paisibles du foyer. Il

n'a pas besoin de vastes toiles pour lâcher bride à son inspiration, au contraire : ses panneaux les plus exigus sont ses meilleurs. L'*Ecureuse* et les *Apprêts du régal* ont des dimensions lilliputiennes, mais quels petits chefs-d'œuvre! Rien de mince ni d'étriqué dans la facture ; de la lumière, du brio et une curieuse sûreté de touche : telles sont les qualités qui les distinguent.

Dans la *Fille du héros*, M. Bakkerkorff a voulu agrandir son cadre ; son talent n'y perd rien, mais n'y gagne rien non plus Quelle douce et fine moquerie dans cette réunion plaisamment solennelle de vieilles à capuchons de soie et à dentelles antiques ! C'est l'anniversaire de ce jour mémorable où est mort glorieusement le héros que l'on pleure, — quelque général de l'empire, sans doute. Sa fille est restée pour garder le souvenir de cette belle existence. Chaque année, elle célèbre cette fête dans un pieux et sacré recueillement. Les amies viennent lui apporter leurs hommages, comme une marque de leur affection et de leur respect; tour à tour elles arrivent et s'inclinent avec des paroles de componction. Tout en buvant le café traditionnel, on se rappelle le défunt, on parle de lui avec admiration et regret, on verse quelques pleurs amers, — puis, du fond d'une vieille armoire de chêne, les dernières dépouilles du héros, son casque, son sabre, ses armes, sont retirées précieusement et montrées au

groupe attendri des parentes et des amies. C'est alors que l'émotion est à son comble et que la plaie se rouvre, plus douloureuse chaque fois!... L'artiste a présenté cette scène avec charme et humour; la coloration en est pourtant un peu noire dans les ombres et un peu froide dans les clairs, ce qui produit une sorte de scintillement comme celui du cristal. Quant aux physionomies, elles sont telles que M. Bakkerkorff sait les peindre, vivantes et pleines de spirituelle finesse.

Le *Blagueur*, de M. Col, brille plus encore par l'observation et l'expression des figures. Il n'est pas besoin de commentaires pour saisir de suite le sens de cette jolie scène, dont le sujet a inspiré tant de fois les peintres, mais rarement avec autant de bonheur.

Naturellement, le héros, le « blagueur » est un chasseur, une sorte de fanfaron audacieux qui fait aux braves paysans qui l'écoutent le récit de prouesses imaginaires. Naturellement aussi, personne ne le croit, on le laisse dire et l'on s'en moque tout bas, sans qu'il s'aperçoive de l'effet désastreux qu'il produit. Les types sont curieusement étudiés, sans exagération, et la composition des groupes est faite avec intelligence.

Le comique de M. Glibert n'est pas moins réjouissant, tout en restant dans une nuance

discrète et puisant ses éléments dans une étude attentive des physionomies. La *Question embarrassante* vaut surtout par la malice du sujet et par la richesse harmonieuse des tons. On reconnaît aussitôt que ce galant militaire, assis entre ces deux fraîches soubrettes, comme l'âne de Buridan entre deux bottes de foin, est soumis à une de ces épreuves cruelles qui marquent dans la vie d'un homme. Sans doute, il a promis à toutes deux un hymen, qu'il ne se soucie pas trop d'accomplir avec l'une ni avec l'autre, et, mis en présence des parties, le voilà qu'on le somme de choisir. Perplexité terrible! Comment s'en tirera-t-il? Le peintre ne nous le dit pas, mais il ne nous est pas difficile de présumer que ce sera à sa plus grande honte et confusion, — le traître!

Ce sont aussi des Crispins et des Martines que M. Boks a choisis pour son tableau désigné sous ce titre significatif : « *Quand les chats sont sortis, les souris dansent.* » En l'absence de leurs maîtres, les domestiques s'en donnent à cœur joie; quatre à quatre, ils sont montés au salon et s'y sont installés sans façon; les femmes de chambre se pavanent au fond d'un canapé moelleux, tandis que les valets s'empressent auprès d'elles et leur offrent des rafraîchissements et des douceurs. La joie est grande; les rires éclatent de toutes parts; on se tord, on crie, on danse, on

fait mille folies... Mais voici que, tout à coup, à l'improviste, pendant que les souris gambadent ainsi à qui mieux mieux, les chats rentrent plus tôt qu'on ne les attendait et surprennent les imprudents au milieu de leurs ébats... Tableau ! Les souris paieront cher leurs fredaines !

La gaieté est ici plus expansive, moins modérée que dans les œuvres précédentes; c'est un peu la gaieté britannique, animée par le gin et se faisant grotesque. Une fois sur ce courant, on évite difficilement de tomber dans la caricature.

C'est ce qui est arrivé à M. Gons dans son *Malade imaginaire* et dans son *Malade discuteur*. Il a voulu illustrer Molière, et l'imiter même, sans le copier, dans cette idée toute nouvelle d'Argan discutant avec son médecin les drogues que celui-ci lui prescrit. L'intention est excellente, mais il y manque quelque chose, c'est-à-dire le tact, le goût et la mesure. Les personnages de Molière ne grimacent point comme le leur a fait faire M. Gons; ils sont bien plus vrais et plus amusants. Ce que M. Gons a essayé en peinture, M. Harzé l'a déjà fait plus d'une fois dans ses petits groupes pétillants de verve; lui aussi a « illustré » les principales scènes des comédies du grand Poquelin ; mais voyez comme il les a mieux comprises, quelle distinction, quel bon sens, quel esprit il a su y mettre, alors que le genre de sculpture qu'il cultive tient lui-même en quelque sorte de la

caricature et de la « charge » ! Que M. Gons étudie ses sujets plus à fond : son comique deviendra plus vivant, plus fort et plus humain.

La note gaie entraîne parfois les artistes hors des bornes voulues. Quelques tableaux du Salon pourraient former une catégorie à part, que l'on nommerait : *Les Polissonneries*... Les polissonneries ? Mon Dieu, oui !... C'est ainsi que M. Delbeke narre dans ses toiles l'histoire d'un nouveau Joseph et d'un nouveau Putiphar, — que nous n'avions pas l'honneur de connaître encore. Ce Joseph est un domestique, un Frontin de la plus belle eau, pour qui Mme Putiphar a des bontés. Joseph, moins farouche que son illustre ancêtre, s'attendrit, capitule, dorlote sa maîtresse... Mais voici que le mari survient, tout de jaune habillé et roulant des yeux furibonds... Joseph garde une contenance digne, autant du moins que peut nous le laisser deviner le fragment de sa personne qui se reflète dans la glace ; Mme Putiphar cache prestement la livrée de son serviteur bien-aimé aux regards de son époux, et, pendant que celui-ci tonne et s'emporte contre le galant, elle lui fait un de ces gestes particuliers aux gamins de Paris. Tout cela s'appelle : *Pas de chance chez M. Putiphar*.

Les Conséquences d'une averse, de M. Cap, peuvent se ranger dans le même compartiment.

Un monsieur, à l'abri de la pluie dans une cuisine de cave, se délecte à la lecture du *Courrier de Bruxelles*, mais s'interrompt de temps à autre pour admirer les jambes de ses concitoyennes qui passent dans la rue ; au loin, luttant contre la bise, un prêtre s'achemine et paraît se livrer, en plein air, au même manége que le lecteur distrait. Voilà qui est clair : mais pourquoi ne pas laisser ces scènes-là aux journaux satiriques ! L'art doit se respecter plus et chercher plus haut ses inspirations. Le fameux « doigt de Dieu » a puni M. Cap de son irrévérence, en faisant l'exécution aussi médiocre que le sujet.

Le second tableau exposé par l'artiste anversois : *En troisième*, est bien meilleur. L'expression des braves campagnards qui voyagent frappe par la naïveté et la bonne humeur. Au premier plan, un chasseur conte fleurette à une villageoise pour passer le temps; une brave femme, à qui le garde-convoi demande son billet, cherche celui-ci en vain et joue la terreur en s'apercevant qu'elle l'a perdu... Cruel événement!... Derrière eux, les voyageurs fument, se souhaitent le bonjour ou se disent adieu... Il y a dans tout cela de l'observation et de l'esprit; on y voudrait cependant un peu plus de finesse dans la tonalité et de correction dans le dessin; au reste, l'intention est évidente et la vérité des physionomies très-réussie.

M. De La Hoese cultive la gravelure plus froi-

dement, plus brutalement que ses collègues, sans l'excuse de la gaieté que ceux-ci peuvent invoque. Son *Billet de faveur* est tout simplement un billet de mille francs qu'un monsieur généreux fait miroiter sans façon aux yeux d'une jeune dame en déshabillé, qui n'a qu'un défaut, c'est d'être peu jolie et d'avoir les bras trop courts.

Heureusement pour nous, l'artiste a baissé juste à temps le rideau et ne nous a pas montré les suites de cette scène familière... La vertu est chose si fragile!... La peinture ne manque pas de mérite; le jour gris et violent qui éclaire est rendu avec un certain réalisme; il y avait là une sérieuse difficulté que l'auteur a vaincue sans effort. Mais cela ne suffit pas : encore faut-il que l'idée de l'œuvre soit excusable ou motivée, et celle-ci ne l'est pas. L'immoralité n'est ici ni attrayante ni odieuse; elle n'a aucun but, sinon le caprice du peintre et son désir d'être original. C'est cynique et cela ne veut rien dire, en somme.

Si l'art était devenu si pauvre qu'il en fût réduit à chercher si bas ses inspirations, vraiment il faudrait le plaindre et désespérer de lui à jamais.

Les Français gardent plus de mesure; leur talent n'a pas les audaces des Flamands, mais il a plus de finesse et plus de goût. Dans le genre comique, ils ne sont guère représentés cette

année, si ce n'est par M. Jacomin, qui expose une curieuse *Inscription au sabbat,* — un prétexte à imagination et à colorations scintillantes d'objets magiques et cabalistiques, — et M. Brillouin, dont les *Noces de Georges Dandin* sont charmantes d'humour et d'habileté. Le pauvre Dandin ! comme il paraît joyeux et enchanté dans son costume de soie et de velours jaune serin ! Le contrat va être signé ; les notaires sont là qui se tordent de rire et ne peuvent garder la noblesse de contenance nécessaire à leurs fonctions. On amène l'heureux mari, on lui fait mille compliments moqueurs qu'il prend, lui, pour de l'argent comptant ! Son visage s'épanouit ; il s'avance gracieux et léger au milieu de ses amis, en les remerciant de leur affection touchante... Et pendant ce temps, voici que la mariée, au visage fripon et déluré, arrive suivie de son cortége de femmes et de ses amoureux qui, à la barbe même de l'époux, font à la belle leur cour accoutumée. On dirait une scène de Molière transportée sur la toile et vivante à nos yeux par la bonhomie des types, l'expression, la gaieté franche et joviale qui s'en dégagent.

Les Espagnols ont quelque chose de l'esprit léger des Français, auquel se joint une humour tout originale et que sert une palette toujours riche et diaprée. Des trois tableaux de M. De Los Rios, l'un, la *Visite au couvent,* est assez

médiocre, — l'autre, *Bonjour, monsieur le Curé,* a de la drôlerie, — et le troisième, *le Mécontent,* est sans contredit le meilleur. C'est l'éternelle comédie à trois qui en fait les frais; le mari, la femme et... un réjouissant et tendre Révérend Père qui, tout en soupant dévotement, déclare sa flamme à sa jolie voisine, au grand mécontentement de l'amphitryon. Heureux pays que celui où la religion et ses ministres jouent un rôle si important dans la vie publique et dans la vie privée!... Les types de M. De Los Rios sont très amusants; la lumière qui baigne ce trio festoyant est d'une remarquable justesse de tons et d'une vigueur sobre que nous avons rarement rencontrée ailleurs.

Quant aux Allemands, leur humeur plaisante s'exerce de préférence dans les petits épisodes sans conséquences de la vie enfantine des écoles, où les gardes-champêtres, les professeurs d'A B C, les bonnets d'âne et la verge jouent leur rôle obligé, relevé parfois d'un grain de cette malice au gros sel qui leur est particulière. Tels sont les *Petits délinquants,* de M Sonderland, et le *Désir de la revanche,* de M. Hiddemann.

XVIII. — LE GENRE : LES PETITS DRAMES.

Aussi bien qu'elle célèbre les joies de la vie humaine, la peinture de genre aime à retracer les douleurs, les larmes, les chagrins intimes dont souffre notre triste humanité. Ce sont comme de petits drames qui ont le pouvoir de toucher les âmes tendres et d'exercer leur sensibilité. La grande difficulté, c'est de rester dans les limites d'un sentiment juste et de ne rien exagérer, — et peu d'artistes surmontent cette difficulté, malgré tout leur talent. Ainsi, prenons les *Pauvres du village,* de M. Israëls, — un artiste aimé qui s'est voué aux misères du peuple et y trouve une ample moisson de succès. Toute une famille de pêcheurs, mari, femme et enfants, côtoient silencieusement la mer et se rendent à bord du bateau qui vient de revenir d'expédition, pour y chercher quelques maigres poissons dont ils puissent se nourrir. C'est là du moins le sujet probable, car la pensée du peintre n'est pas très-évidente. Rien de plus piteux ni de plus misérable que cette troupe déguenillée que la souffrance mine. La nature semble, par un accord touchant, avoir pris un aspect aussi morose que ces pauvres gens : le ciel, la mer, le sable affectent une tonalité sourde et quel-

que peu sale en tout conforme à celle dont les personnages sont peints. Ici, je crois que M. Israëls s'est trompé : La scène n'aurait-elle pas été plus poignante encore si, au lieu d'assombrir à ce point le fond de son tableau, il avait au contraire fait une nature riante et ensoleillée sur laquelle se serait détaché, par un contraste frappant, le groupe plaintif de la pauvre famille?

L'ensemble de l'œuvre, tel qu'il est maintenant, montre une recherche forcée de l'effet dramatique; cela est déclamatoire et affecté, comme le serait le récit d'un acteur qui dirait une tirade sentimentale avec des sanglots et des tremblements multipliés dans la voix. Charles Degroux aimait, lui aussi, ces accentuations voulues de la note tragique; mais je doute qu'il eût traité le sujet des *Pauvres du village* avec des couleurs aussi mortes que celles de M. Israëls.

Le « *Peut-être !* » de M. Struys est de la même famille. Combien de fois n'avons-nous pas vu ce violoniste chevelu et décharné qui rêve la gloire dans sa mansarde où la faim seule arrive! Depuis celui de M. Gallait, lequel lui aussi, n'échappe pas à l'emphase, tous se ressemblent et beaucoup pèchent par le même défaut.

Il y a plus de vérité et de douceur dans la *Partie de Cartes interrompue* de M. Zuccoli. Le père est au cabaret, qui boit et joue pendant

que sa femme et ses enfants ont faim. Suppliante, sa fille vient le trouver et essaie de le ramener au logis, à force de prières et de larmes. Voilà aussi une de ces scènes traitées mille fois par les peintres ; M. Zuccoli a eu ce mérite non pas de rajeunir son sujet, mais de lui donner une expression fine et distinguée qui est particulière à son talent et que nous rencontrons à un égal degré dans ses deux autres toiles : le *Châtiment est prochain* et *Au lieu de la mère*.

M. Heyermans réussit parfaitement les scènes d'intérieur populaires, grâce à des qualités solides de peintre et de dessinateur et à une science expérimentée de l'expression. Dans la *Visite du médecin*, quelle émotion calme dans cette douleur inquiète du père et de la mère réunis autour de leur bébé malade que le vieux docteur du village examine avec sollicitude! Vivra-t-il ? Mourra-t-il ? Avec quelle crainte et quel espoir ils attendent l'arrêt décisif qui doit les fixer sur le sort de leur enfant chéri ! — J'aime moins la *Prière pendant l'orage ;* peut-être est-ce parce que le sentiment vraiment humain qui inspire la *Visite du médecin* fait défaut ici et qu'il est remplacé par celui de la superstition et de la faiblesse. L'attitude de ces gens effarés et craintifs finit par agacer ; la dévotion des campagnards ne va pas jusque-là ; l'orage leur fait peur, soit ; mais ils n'ont pas de ces

pusillanimités bonnes pour les vieilles femmes et les âmes débiles.

Il y a aussi un peu trop de mise en scène, me semble-t-il, dans les *Fugitifs* de M. Carpentier, — une famille de proscrits cachés dans les bois et qui, à l'approche du danger, s'apprêtent à se défendre courageusement; — mais l'accent est vrai et l'exécution excellente.

M. Emile Sacré, dans son tableau : *Mère et fille,* n'est pas allé si loin chercher son inspiration ; il l'a trouvée ici même, autour de nous, sur la pierre de nos rues et le long de nos boulevards. C'est l'hiver ; la neige couvre le sol ; une jeune élégante passe, au bras de son mari — ou de son amant — près d'une vieille pauvresse qui lui demande l'aumône. La coquette a bon cœur, elle s'approche pour lui donner un sou, — lorsque, ô surprise ! elle reconnaît sa mère !... C'est de l'anecdote toute contemporaine, qui se passe tous les jours peut-être, mais que l'on a soin de cacher la plupart du temps avec le plus grand soin.

M. Sacré a traité son petit drame avec talent et audace : les personnages, les costumes modernes, l'époque même qu'il a choisie lui étaient défavorables et multipliaient les difficultés. Il les a surmontées autant qu'il se pouvait; son dessin est gracieux, sa peinture ferme, dans une gamme de tons gris affectionnée par la jeune école, dont M. Sacré est l'un des disciples

ardents. On pourrait lui faire cependant le reproche que nous avons fait à la grande toile de M. Hermans; c'est que le sujet manque un peu de clarté et a besoin d'explications. Tout le monde ne devine pas de prime abord la cause de l'émotion qu'éprouvent ces deux femmes qui se rencontrent. Pourquoi l'auteur n'a-t-il pas intitulé son tableau : *Reconnaissance d'enfant?* Le jeu de mots serait aisément pardonné et l'on comprendrait beaucoup mieux.

Mais c'est assez pleurer; citons, un peu au hasard, — dans le genre larmoyant : *Une douleur de l'enfance,* de M. Chierici, la *Bénédiction de la marraine,* de M. Carstens, et *Sans asile,* de M. Sodar, — dans le genre sombre : les *Enterrements* de M. Soubre, de M. Van der Velden et de M. Salentin, — et passons à des sujets moins tristes.

XIX. — LE GENRE : SCÈNES ET FANTAISIES.

La fantaisie est l'âme de la peinture de genre ; c'est elle qui donne souvent la mesure exacte du talent d'un artiste parce qu'il s'y montre sans apprêts, tel qu'il est, dans toute la naïveté de ses pensées et de ses goûts. Parfois c'est l'imagination qui dicte à celui-ci ses caprices ; parfois une simple impression lui suffit, un effet de couleurs, un type, un mouvement quelconque, qu'il se hâte de coucher sur la toile et qui devient pour lui un tableau. Les frères David et Pierre Oyens se sont fait une réputation en ce genre ; et, d'année en année, leurs progrès s'accentuent. Ce sont toujours la même franchise, la même sûreté de brosse, les mêmes empâtements vigoureux qui donnent tant de relief et de vie à leurs toiles. *Le Commissionnaire* et *le Départ du chef-d'œuvre* sont deux morceaux exquis, où la verve égale la malice. La lumière baigne à flots cette peinture poussée et travaillée au couteau. Peut-être M. David Oyens ferait-il bien de revenir sur ses premières impressions et de donner à ses spirituelles ébauches l'achèvement qu'on leur désirerait parfois ; cela n'ôterait rien à leur spontanéité et à leur éclat, au contraire. — *La Compagne de l'artiste*, de M. Pierre Oyens, mérite aussi des éloges ; ce

n'est plus une esquisse, mais un morceau achevé, car sa dimension ne demande pas le fini détaillé de panneaux plus exigus. La pose si naturelle des personnages, — un peintre et sa compagne examinant de face avec le public un tableau posé sur un chevalet, — l'expression des visages, les jeux de soleil et d'ombre, sont remarquables. Encore deux peintres flamands de bonne race, qui ne failliront pas.

Les tableaux de M. Bles sont de véritables petites comédies, pleines de l'esprit le plus fin. Voyez la *Sieste :* les grands-parents dorment profondément dans leur large fauteuil ; tout en devisant de choses et d'autres, après leur repas du soir, ils ont fermé l'œil doucement, pendant que leur petite-fille, une jolie enfant de 18 ans, travaille avec candeur à un ouvrage de broderie... Mais, sitôt qu'elle a vu les vieillards s'assoupir, vite elle a soulevé derrière elle la fenêtre de la rue, où quelque ami attend le signal, et, craintive, tremblante, elle laisse tomber un billet amoureux qui sera reçu Dieu sait avec quel transport et quelle joie !

Le *Grand duo des petits enfants* est non moins joli ; l'expression des vieux parents qui écoutent et du professeur qui dirige le concert et se donne tout le mal possible — car il y va de sa dignité de musicien ! — est charmante. — Il n'y a rien de forcé ni de faux dans ces gracieuses compositions peintes avec une

habileté extrême. Les tons s'harmonisent et se fondent dans les ombres, répandues un peu à profusion comme dans les toiles sur lesquelles le temps a passé déjà. Aujourd'hui, cette teinte assombrie ne déplaît pas; mais peut-être qu'avec l'âge elle se renforcera encore; les toiles de M. Bles pourraient perdre par là de leur lumière discrète, et ce serait dommage.

La *Maîtresse de tricot*, de M. Henkes, compte parmi les morceaux les plus réussis de la peinture de genre, dans une note douce et légèrement moqueuse. Autour d'une grande table, quelques fillettes s'adonnent au noble exercice du tricot, sous la direction d'une vieille à lunettes, le nez au vent et le regard sévère. Le sujet n'est pas très-compliqué, on le voit; mais cette simplicité charmante fait le mérite véritable de l'œuvre; ajoutez à cela une crânerie de touches excellente qui fait deviner la main d'un artiste fort habile.

L'auteur de la superbe *Merveilleuse de 1795*, M. Goupil, a exposé un de ces tableaux de chevalet qui ont été, jusqu'à ce jour, sa spécialité. Son *Accord difficile* représente un trio de musiciens amateurs, — deux femmes et un homme, — contemporains de ce Directoire qu'affectionne l'artiste; tous trois préludent à l'exécution d'un grand morceau et s'efforcent douce-

ment de mettre d'accord leurs voix avec le clavecin. On retrouve ici — en petit — les qualités qui distinguent la grande toile de M. Goupil, et par-dessus tout une distinction exquise. On a reproché généralement à l'*Accord difficile* d'être peint trop soigneusement, d'être léché, blaireauté et d'une facture mince.

Je crois que l'on se trompe un peu sur ce point. Si l'on entend par de la peinture mince une peinture finie, caressée avec amour, achevée en un mot, — alors, oui, la toile de M. Goupil mérite cette qualification... Mais, dans cet achèvement curieux de détails, dans ce miroitement de la soie, dans cette finesse des visages, je retrouve la même largeur de brosse que dans la *Merveilleuse*. La solidité du faire ne consiste pas dans ces sortes d'esquisses et de pochades que trop souvent les peintres nous offrent comme de vrais tableaux ; au contraire : ces ébauches sont le plus souvent très-peu consistantes et trahissent la faiblesse de l'auteur à donner à son œuvre la dernière main qu'elle réclame. Le talent de M. Goupil est trop ferme et sûr de lui-même pour qu'il faille lui adresser ce reproche.

Le délicieux petit tableau de M. Volkhart, *Après la séance,* qui est si admiré — à juste titre — n'est pas moins caressé et blaireauté que le précédent. La tonalité en est seulement un peu plus forte et plus vigoureuse. On dirait

l'œuvre d'un maître ancien, tant il y a de caractère sobre et original dans cet intérieur d'hôtel de ville, où devisent encore, avant de rentrer au logis, deux bonshommes du temps jadis. Ceux qui veulent renfermer la vérité et le réalisme exclusivement dans la modernité seraient bien embarrassés, je pense, de le nier ici. Mesurez la différence qui sépare le tableau de M. Volkhart des pastiches gothiques de M. Anthony et de M. Peerdt; dans ces derniers, la vie est absente et il n'y a qu'un mérite de main d'œuvre, souvent fort contestable.

M. Koller ne doit avoir la prétention de faire ni du pastiche ni du réalisme. Les *Saltimbanques* et *Le Départ* sont de petites scènes dessinées avec une correction parfaite et d'une vivacité de coloration admirable. M. Koller n'a point de rival dans son genre ; c'est un amoureux des costumes du moyen âge, aux étoffes chatoyantes, et tout son bonheur consiste, me semble-t-il, à présenter, dans un accord harmonieux, les personnages si pittoresques de tournure et d'aspect que son imagination s'ingénie à faire revivre à nos yeux. Il ne faut pas lui demander plus ; son art est un art de curieux et d'homme de goût, — ce qui vaut bien, après tout, du mauvais réalisme.

Il y a, chez M. Edouard Richter, un coloris plus riche encore et plus exubérant qui tient un peu trop du feu d'artifice et de la pétarade. Dans le

Retour du Corsaire, l'artiste a jeté à profusion tout ce que sa palette possède de plus brillant; tous ces tons jurent bien fort entre eux, malheureusement; il n'aurait fallu qu'un peu de mesure et de goût pour faire de cette toile une œuvre forte et belle.

Qu'elle est jolie, cette femme voluptueusement couchée sur ce divan oriental, et aux pieds de laquelle le corsaire vient déposer un butin magnifique! De quel regard tendre elle embrasse son farouche amant et — surtout — les présents qu'il lui offre, et combien de baisers seront la récompense de tant de générosité!

Même éclat de tons dans la *Photographie de bébé;* mais la composition est malheureuse; ce fouillis de dames à la mode, de jupons, de soie, de dentelles produit un déplorable aspect de gravure de modes fortement enluminée. On se demande comment on parviendra à maintenir le bébé dans le repos nécessaire à l'opération, au milieu de ce concours agité de femmes qui jasent et caquettent devant lui. Je plains le photographe amateur qui se dévoue à cette rude tâche!

Du monde joyeux des salons modernes, la *Belle au bois dormant*, de M. Hillemacher, nous fait remonter sans transition en plein dans la légende et les contes de fées. Le sujet, qui ne le sait par cœur? M. Hillemacher ne l'a point modifié. Il nous montre le héros, le prince

Charmant, pénétrant dans la chambre où dort la belle princesse depuis un si long temps, entourée de ses servantes, de son page et de son confesseur — qui dorment profondément comme elle. La composition a cette grâce distinguée que les Français savent trouver — il faut bien le dire — plus que tout autre, quand ils veulent rendre sur la toile les scènes de la littérature et de la légende; celles-ci sont parfois un prétexte à costumes et à accessoires, mais, en somme, elles plaisent toujours.

C'est le même prétexte qui a inspiré la *Boutique de bric-à-brac,* de M. Van den Kerchove, — une chose délicieuse et exquise, — l'*Intérieur d'atelier,* de M. Grandjean, et les soldatesques pleines de verve, de M. Castiglione. Nous ne nommons ici que des œuvres tout à fait charmantes auxquelles nous n'avons pas le loisir de nous arrêter, et dont il n'y aurait, d'ailleurs, selon nous, que des éloges à faire.

Les scènes militaires de M. Ten Kate, les petites comédies enfantines de M. Rota, le *Bagnolet*, de M. Dansaert, la *Châtelaine*, si lestement brossée, de M. Bianchi, les scènes de mœurs italiennes, de M. Guglielmi, les *Offices au couvent de la Trappe*, empreintes d'un caractère sombre et grand, de M. Meunier, — une revanche de la *Guerre des paysans*, — les piquants panneautins de M. Giron, l'*Atelier* de M. Ringel, le Meissonnier de Genève, — et quelques autres encore qui nous

échappent, — tels sont les tableaux que nous avons notés parmi les meilleurs et qui forment une heureuse compensation aux *Apprêts du dîner*, de M. Jacobs, au *Travail interrompu*, de M. Dauge, aux trivialités écœurantes de M. Madiol et à la *Limonade gazeuse* de M. Haseleer.

XX. — LE GENRE : PEUPLE ET BOURGEOISIE.

La peinture devient audacieuse ; elle qui jadis purifiait ses sujets avec toute l'afféterie précieuse d'une petite dame délicate sous le nez de laquelle il ne convient de mettre que des parfums choisis, ne craint pas aujourd'hui d'aller chercher, dans les classes pauvres, moyennes et travailleuses, des types et des scènes dont elle fait son profit.

Ce retour à la nature vivante, complète, nue, est caractéristique. Quel chemin l'art a parcouru en un certain nombre d'années, et que nous sommes loin des *Campagnards romains*, de Léopold Robert,—une innovation courageuse à l'époque où ils apparurent ! On a loué avec justice le *Paysan au repos*, de M. Taelemans, un jeune débutant qui marchera vite et bien, dégagé qu'il est des liens d'une école quelconque et n'obéissant qu'à sa propre spontanéité. Le brave homme est debout, en pleins champs ; son bras repose sur sa bêche à demi enfoncée dans la terre, et, sur sa tête, un large chapeau rustique protége son visage bruni contre les ardeurs trop vives du soleil d'été. La pose est simple, naturelle, sans vulgarité ; c'est de l'art sain et plein de franchise ; il y manque seule-

ment un peu de lumière et d'éclat et cette sûreté de main-d'œuvre que donne la longue pratique du « métier. » Ce n'est qu'un début, mais un début remarquable en ce sens qu'il révèle tout d'abord une nature d'artiste confiante en elle-même et dans ses impressions.

On se rappelle le succès que ces mêmes qualités, secondées par l'expérience, valurent il y a trois ans à M. Henri De Braekeleer. Eh bien, il semble que celui-ci ait perdu soudain la lumière chaude qui baignait si vivement ses toiles ; elle est devenue blanche et blafarde, comme si le jour se fût subitement décoloré aux yeux du peintre. Le *Retour du marin* et l'*Imprimeur en taille douce* le montrent assez, malgré la puissance de relief et d'originalité qui les distinguent toujours; on se prend à regretter, en les voyant, les colorations ensoleillées de leurs aînées — disparues aujourd'hui, mais que M. De Braekeleer rappellera, espérons-le, s'il consent à surveiller sa palette infidèle et à bannir bien vite cette tonalité froide et cendrée qui en gâte la richesse.

C'est en notant aussi, de droite et de gauche, les travaux ou les loisirs de la classe ouvrière, que M. Impens a conquis une réputation fort honorable. Le *Sabotier* et les *Apprêts du soir* sont charmants de naïveté ; il n'y a qu'un reproche à leur faire : c'est que les chairs des

personnages sont trop poussées au rose; on dirait presque de la cire, — et cela sans prétexte de reflets ni de rayonnement quelconques. M. Impens peint rose comme M. De Braekeleer peint cendré ou blanc.

M. Induno, lui, a une tendance à peindre noir; mais quelle finesse spirituelle dans ses petites têtes pas plus grandes que cela et qui sont tout un poëme! le *Mendiant,* — le *Philosophe,* — le *Braconnier,* — celui-ci moins bon, à notre avis, que les deux autres : autant de petits chefs-d'œuvre dans leur genre léger et sans prétentions.

Le *Mangeur de moules*, de M. Struys, est exécuté dans des dimensions plus vastes et presque inusitées pour ces sortes de sujets fantaisistes. Il ne s'agit plus ici des tableautins fins et délicats comme ceux de M. Induno, des petits intérieurs vigoureux de M. Impens, ni même des rudes travailleurs de M. Henri de Braekeleer, que nous venons de passer rapidement en revue. Le réalisme règne ici sans ménagements ni fausse timidité et, pour se donner plus d'importance, prend des allures épiques. Le *Mangeur de moules!* Van Dyck ou Vélasquez n'auraient pas donné plus de solennité à leurs grands seigneurs et à leurs rois. C'est le poëme de la rue — poëme en prose, bien entendu. M. Struys a fait là un effort louable vers la réalité; son personnage a de l'aspect

et de la vie, quoiqu'il soit jaune et blême comme un vieux parchemin. Mais, bon Dieu! l'art n'a-t-il pas d'autres inspirations à offrir à ses fidèles? Y a-t-il, dans ce *Mangeur de moules*, quelque côté pittoresque de tonalité, de physionomie ou d'aspect qui ait motivé ce choix? Peindre un objet ou un individu sans discernement ni intelligence, pour le seul motif qu'il se rencontre là sous nos yeux et qu'il ne nous plaît pas d'en chercher d'autres, c'est comprendre bien mal les lois de l'art et le réalisme lui-même... Non, ce *Mangeur de moules* n'a rien en lui qui le distingue; au contraire: il est fort laid, — voilà tout ce que l'on peut en dire. Pour ma part je trouve un bien plus grand plaisir à regarder un individu de cette sorte dans la rue, réellement, en chair et en os; les jeux de lumière, le pittoresque de la scène, l'attitude et l'expression des acteurs, tout cela me procure certaines satisfactions que ne me donne point le personnage de M. Struys. En quoi donc peut consister le mérite d'une œuvre qui, ayant pour but de me montrer la réalité forte et saine, vue par les yeux d'un artiste, n'est qu'une représentation tout à fait incomplète et défectueuse de cette réalité, sans l'âme, sans l'originalité, sans le souffle personnel du peintre qui l'anime?

L'erreur est bien plus grave dans les toiles de M. Stobbaerts. Le *Tondeur de chiens*, la *Boucherie anversoise*, les *Crêpes* sont d'une

tonalité grisâtre et froide qui n'existe guère; les types sont justes, mais le dessin vient tout gâter. Je ne reproche pas à l'artiste le sujet des *Crêpes;* il y avait là matière à faire un joli tableau d'intérieur où la verve plantureuse des Flandres pouvait se donner libre carrière; si M. Stobbaerts a négligé ce côté pittoresque et séduisant de son idée, au profit d'un réalisme mal compris, c'est qu'il l'a bien voulu, sans doute. Mais où je lui chercherai chicane, ma foi, au risque d'ameuter les partisans — maladroits — de l'école du vrai (ce qui n'est pas toujours l'école du beau), c'est à propos de sa *Boucherie* et même de son *Tondeur de chiens.* Celui-ci servirait parfaitement d'enseigne à un industriel qui pratiquerait cette profession ; il peut être intéressant de voir pareille opération, mais seulement comme explication d'un traité *ad hoc,* et non comme œuvre d'art. — L'autre toile, la *Boucherie,* tout en étant d'une facture meilleure que les deux autres, ne brille pas en revanche par l'attrait du sujet. Un bœuf est étendu tout de son long par terre, présentant au public son poitrail ouvert par une énorme plaie d'où s'échappent des flots de sang; on vient de l'égorger : c'est ainsi qu'on procède ; l'instrument meurtrier tient encore dans le col de la pauvre bête qui râle affreusement... Il y a des gens qui trouvent cela très-hardi et très-beau. Je ne suis pas délicat à l'excès dans le choix des conceptions, mais j'estime, à coup sûr, que si le

réalisme consiste à choisir ce qu'il y a dans la nature de plus répugnant et de plus horrible, le réalisme n'est pas de l'art. Le laid, l'horrible peuvent être acceptables, mais relativement et avec leur raison d'être; nous l'avons déjà dit. Mais le laid pour le laid, l'horrible pour l'horrible ne sauraient réaliser les conditions indispensables à toute œuvre artistique. S'il en était autrement, il n'y aurait pas de raison pour que demain M. Stobbaerts ne nous fasse passer en revue, en un certain nombre de tableaux, la série complète des opérations chirurgicales les plus intéressantes ou des tortures les plus affreuses auxquelles peut être soumis un homme, en ayant soin de mettre toujours le patient ou la victime dans un jour favorable, afin que pas un détail de la chose ne soit perdu pour le spectateur attendri. Cela serait aussi du réalisme, et ceux qui chérissent la *Boucherie anversoise* n'auraient aucun droit de trouver à critiquer dans ces œuvres du peintre.

Un talent tout à fait original, c'est celui de M. De Bochmann dont les deux toiles ont eu un succès inattendu et mérité. L'une a pour titre : *Pendant la messe du dimanche, en Esthonie.* L'église est au loin, là-bas, à l'arrière-plan ; pendant que les femmes y font tout à l'aise leurs dévotions, les hommes attendent à la porte la fin du service divin, trouvant sans doute que prendre l'air est une manière plus

saine et plus profitable de sanctifier le septième jour que de s'enfermer pendant une heure pour marmoter des patenôtres. Chacun donc devise, fume la pipe et bâille aux corneilles. Ici un groupe, là un autre, puis quelques solitaires clairsemés, des chiens, des chevaux, que sais-je ? La composition est simple et bien ordonnée ; mais ce qui plaît surtout, ce sont les physionomies de tous ces individus hauts de deux et trois centimètres, mais dont le visage est vivant d'expression curieuse et amusante. Malgré ce soin des détails, il n'y a dans l'exécution rien de mince ni de léché : les touches ont une sûreté et une largeur étonnantes. Mêmes qualités dans l'*Ecluse hollandaise*, plus accentuées encore que dans le précédent. La tonalité générale des tableaux de M. De Bochmann demanderait seulement à être plus colorée ; c'est le défaut presque général des peintres physionomistes : témoin Madou, témoin Vautier, — et beaucoup d'autres.

MM. Wagner et Théodore Gérard affectionnent particulièrement les costumes de l'Alsace et de la Forêt-Noire, dont ils revêtent les personnages de leurs scènes d'intérieur. Le premier est plus froid, plus sec dans sa coloration; ses figures surtout manquent de modelé ; — le second se distingue par une gaieté bien portante et naïve, une grande habileté dans ses groupes et quelque chose de la sûreté de brosse

que nous venons d'admirer chez M. De Bochmann, avec plus de lumière et un tempérament plus gracieux. La *Fête de famille* et le *Portrait de Grand'mère* sont des morceaux robustes et charmants tout ensemble, d'une conception claire et facile.

Il y a aussi de la gaieté dans la *Taquinerie*, de M. Burgers — dont la lumière, très-vive, est toujours un peu blanche — et dans la *Chronique*, de M. Ringel, — représentant une fillette rose et accorte qui vend et crie à pleins poumons cet aimable journal. M. Ringel est l'auteur de ce délicieux petit rapin qui brosse avec une conviction très-amusante un portrait quelconque — le vôtre, ou le mien peut-être — et qui se trouve désigné sous ce titre : *L'Atelier*.

Les pêcheurs de M. Van Hove méritent une mention spéciale, grâce à leur tonalité violente et distinguée et à leur facture tout à fait personnelle. Les sujets n'ont rien de compliqué, — quoique l'auteur s'ingénie parfois à leur donner des explications superflues : le *Vieux père revenu de la pêche, après un gros temps*, se réduit tout simplement à dire : *Retour de la pêche ;* — cela suffit. Le bonhomme est de retour ; sa femme le reçoit heureuse, le réconforte, le nourrit. Il règne dans cet intérieur un air de paix et de propreté exquis, sans ornements ni détails inutiles. La gamme de tons est forte-

ment poussée ; les figures sont modelées avec un soin jaloux et tranchent vivement sur le fond. — Dans le *Cadeau,* une nuance d'expression anime encore les acteurs de la petite scène rustique qui se passe sous nos yeux. Un jeune pêcheur offre à une jeune fille — sa fiancée, sans doute — un de ces larges mouchoirs à fleurs dont les femmes aiment tant à se parer. Le généreux gaillard sourit de joie en voyant l'effet favorable que produit son présent sur le cœur de sa bien-aimée; il en est fier et il jouit de son triomphe — qui lui vaudra bien certainement sa récompense.

M. Blommers n'a exposé qu'une toile, cette année : les *Pigeons.* Ceux-ci sont renfermés dans une cage d'osier suspendue en l'air; le bébé les a aperçus, il veut les voir, et voilà sa mère — une brave femme du peuple — qui le soulève jusqu'à eux. Le mouvement est plein de naturel et de grâce, sans afféterie ; l'artiste a peint son personnage en pleine pâte, par couches solides, laissant les frottis pour le fond. Ce joli tableau unit le sentiment à la beauté de la forme, ce qui en fait un des meilleurs en ce genre. Le faire est un peu celui des frères Oyens, mais M. Blommers n'abandonne pas, comme eux, ses ébauches; il y revient, les achève et leur donne cette harmonie suprême qu'on admire dans la toile qui nous occupe.

Citons enfin, pour finir, le *Pifferaro* de

M. Herbo, — une tête rêveuse et souffrante, pleine de poésie, — et les *Pêcheurs de crevettes* de M. Cogen, qui ont remporté au Salon de Paris un vif succès. Ceci, à vrai dire, est plutôt une marine qu'un tableau de genre. La mer devient houleuse ; des nuages noirs et menaçants couvrent le ciel ; seule, une bande lumineuse éclaire encore l'horizon. Les pêcheurs ont ramené leurs filets et, fuyant la tempête, ils vont chercher un abri sur la terre ferme. Tel est le sujet de cette toile, traitée dans des dimensions importantes, avec une certaine ampleur et un grand caractère.

XXI. — LE GENRE : LES MILITAIRES.

Les peintres de batailles sont rares au Salon; on ne dirait pas que l'habit militaire règne en maître, aujourd'hui, dans notre chère Europe, tant les artistes s'en occupent peu ; c'est à croire vraiment que nous sommes les plus pacifiques et les plus doux des humains. Par-ci par-là quelques bataillons français, quelques casques prussiens apparaissent — *rari nantes in gurgite vasto.* Le *Régiment qui passe* de M. Detaille est une page de premier ordre : Sous la pluie, sous la neige qui tombe lugubrement, voici les troupiers de la ligne qui s'avancent, tambours en tête et précédés de tous les gamins du faubourg Saint-Denis. La foule s'amasse sur leur passage et s'arrête pour les voir. M. Detaille a, paraît-il, composé cette foule de ses meilleurs amis qu'il a fait poser à cet effet : Meissonnier lui-même se trouve là, à droite, avec sa barbe grise et son air martial. Il y a pour le peintre, dans ces sortes de sujets, une grave difficulté : c'est la symétrie des soldats rangés en longues files qui toutes se ressemblent; on risque de produire de ces images d'Epinal que les enfants découpent et collent sur du carton. Si l'on détruit l'uniformité des

bataillons, plus d'ordre possible dans les rangs — ce qui serait une honte pour l'armée... La discipline, de grâce !... M. Detaille a surmonté cet obstacle en profitant des voitures, du monde, qui resserrent les flancs de la troupe, et du temps pluvieux qui estompe de son atmosphère humide les arrière-plans de la composition.

Le mouvement léger et prompt qui anime le *Régiment qui passe* devient furieux et emporté dans l'*Artillerie à cheval* de M. Hubert. Les chevaux sont lancés bride abattue ; ils galopent impétueusement, soulevant des flots de poussière et touchant à peine le sol de leurs sabots légers. M. Hubert est un amateur comme il y en a peu ; il s'est fait dans ce genre, — qu'il peut traiter en connaissance de cause — une réputation qui grandit chaque jour et qui est justement établie, même parmi les peintres étrangers. Sa brosse est ferme, sans lourdeur, aidée par un dessin très-correct et une chaleur de coloration qui fait défaut à beaucoup de toiles représentant des sujets analogues.

Voici, par exemple, le *Passage du gué* et *la Batterie va se mettre en position,* de M. Van Severdonck, deux pages supérieurement peintes et dessinées, mais d'une gamme de tons un peu froide et crayeuse. C'est d'ailleurs la seule chose qu'on puisse trouver à redire dans ces compositions sincèrement et lestement enlevées. M. Van Sevendonck excelle à grouper ses super-

bes chevaux, au jarret nerveux, au poil soyeux et doux qui frémit sous l'éperon des cavaliers.

Je ne sais si c'est le lieu ici de parler du *Spadassin,* de M. Lesrel, qui pourrait prendre place également dans la peinture de genre. L'artiste s'est inspiré évidemment de Meissonnier et il a voulu imiter ce maître inimitable. Sans avoir les qualités de ce dernier, M. Lesrel a campé son bonhomme avec beaucoup de soin, de patience, et une certaine habileté de palette. Le coloris a de la richesse et de la chaleur ; les détails de costume sont curieusement étudiés et rendus — avec un peu de maigreur dans la touche cependant. N'est pas Meissonnier qui veut. Ce *Spadassin* reste, dans son petit cadre, de la petite peinture; l'auteur de la *Rixe* et du *Liseur* lui eût donné un caractère plus large et plus grand, malgré la minutie et l'exiguïté du sujet.

Et puis?... Et puis, c'est tout; le domaine où brillèrent Van de Velde et Horace Vernet n'est pas plus exploré. Rendons-en grâces au Ciel et taisons-nous prudemment sur le *Prince Léopold de Saxe-Cobourg, futur roi des Belges, à la tête des cuirassiers russes (bataille de Culm — 3 août 1813),* de M. Blanckaerts.

XXII. — FLEURS, NATURE MORTE ET ACCESSOIRES.

La peinture de fleurs est représentée dignement au Salon. Ce sont surtout les femmes qui s'y livrent et souvent avec un réel succès : leur nature fine et gracieuse s'y prête particulièrement. Mlle Van de Sande-Bakhuizen a conquis, en Hollande et chez nous, une réputation élevée dans ce genre ; le *Bouquet de roses* et les *Raisins* qu'elle expose sont peints avec ce charme et cette légèreté qui distinguent son talent.

Les *Camélias* de Mlle Roosenboom comptent aussi parmi les plus jolies choses du Salon ; l'artiste les a placées dans un vulgaire pot de grès qui en fait mieux ressortir l'éclat discret. La facture est large et d'une grande légèreté. Ce ne sont pas des fleurs de fer-blanc, comme il s'en fait tant par les peintres maladroits et minutieux ; ce sont de vraies fleurs, qui vivent et qui frissonnent.

On a placé un charmant tableau de Mlle Dubourg, représentant des pêches dans un panier et quelques roses blanches jetées négligemment à côté, dans un coin obscur où il est difficile de les apercevoir. Les fruits ont un velouté très-

juste et se détachent sur un fond noir uni. Bien des toiles, qui ne valent pas celle-ci, sont présentées en pleine lumière.

Ainsi, l'on a donné la place d'honneur aux *Roses-noisette* et aux *Aubépines* de M. Huygens ; on ne peut leur refuser un certain éclat, une richesse de tons et d'arrangement qui impose ; mais l'exécution m'en paraît bien mince, papillotante et trop peu légère ; cela n'est pas assez fondu ni harmonieux, comme si le souffle de l'air venait caresser ces bouquets savamment disposés.

Le *Souvenir* de M. De Bruycker a été traité par le jury avec non moins de magnificence ; sans compter que le sujet, si sujet il y a, — un bouquet dans un vase de porcelaine décoré d'une inscription affectueuse, — ne manque pas de naïveté, ces fleurs sont peintes avec la patience habituelle de l'auteur, mais froidement et petitement.

En revanche, on a hissé au troisième rang des *Fleurs* et des *Poissons d'eau douce* de M. Ragot, — deux morceaux de grande valeur, peints un peu à la manière des anciens maîtres, avec le fond noir et opaque et la lumière éclairant puissamment les objets. Les *Fleurs* surtout ont une harmonie sévère et douce qui rappelle Vollon. Est-ce parce que les cadres de ces tableaux sont noirs au lieu d'être entièrement dorés, que l'on a sacrifié ceux-ci ? Il faut le croire ; mais le prétexte est bien futile, dans

une question où l'art seul doit être en jeu.

Les *Fleurs, fruits et accessoires* de M. Robie sont certainement l'une des plus belles pages en ce genre. De la richesse, de la lumière, une coloration vive et chatoyante, toujours juste et toujours légère : telles sont les qualités de cette œuvre admirable à tous les titres M. Robie est un magicien ; il recherche de préférence des effets dans une gamme éclatante de vie et de jeunesse ; sa palette a des sourires et des grâces dont elle se montre prodigue et auxquels se joint un goût parfait qui le sert avec un rare bonheur.

M. Foret veut également se montrer riche ; mais ses trésors sont bruts, lourds et auraient besoin d'une main soigneuse d'artiste qui les polisse et leur donne le cachet distingué qui leur fait défaut.

L'exubérance de M. Verhoeven-Ball a plus de consistance ; mais elle n'est pas plus mesurée ni mieux distribuée. Dans son *Printemps et été*, les fleurs sont entassées pêle-mêle sans ce désordre savant qui, selon Boileau, « est un effet de l'art. » Aucun charme ne s'en dégage et l'impression est nulle. — Sa *Nature morte* est meilleure ; ce gibier et ces fruits savoureux sont luxuriants et excusent, jusqu'à un certain point, cet entassement, moins choquant ici que dans la toile précédente. — Le *J.-B. Weenix dessinant d'après nature* montre combien par

fois le manque de réflexion gâte les choses les plus louables. Le personnage de Weenix, assis devant un amas de gibier, de fleurs, de fruits de toute espèce, est placé contre son modèle, de façon qu'il doit lui être impossible de le dessiner convenablement dans son ensemble. M. Verhoeven devrait songer mieux à ces détails qui sont malheureux et qui déparent des œuvres de valeur comme celle-ci.

M. De Noter reste toujours le maître des accessoires et des intérieurs. Il rend avec une vérité excellente ces mille détails d'habitation où les tapis, les vases, les objets d'art se mêlent aux parfums des fleurs qu'elles embaument. Les tableaux de M. De Noter sont presque des tableaux de genre ; il anime ses intérieurs en demandant à l'un ou l'autre artiste de figures le secours de leur pinceau. M. Koller a peint pour l'un d'eux une charmante femme en conversation familière avec sa levrette. Le talent de M. Koller a des affinités étroites avec celui de M. De Noter ; on ne remarque guère la différence de main dans l'œuvre, qui conserve par là son homogénéité nécessaire.

Il n'en est pas de même, me semble-t-il, de la jeune Alsacienne de M. Comte, qui figure dans le second intérieur de M. De Noter. On voit trop qu'elle a été rapportée là après coup ; on la dirait mal à l'aise et comme une marionnette appendue encore au fil qui la soutient.

La véritable peinture d'accessoires que la vie des fleurs ne vient pas animer et qu'une signification philosophique souligne parfois, ne rencontre plus que très-peu de disciples, en raison sans doute de l'aridité du sujet. A peine deux ou trois s'y livrent-ils encore : M. De Wit, qui expose une variété de porcelaines et de vieux livres, encadrant le verre de bière, la pipe et le tabac traditionnels, — M. De Nayer, qui suit à peu près la même inspiration, sauf qu'un respectable violon remplace ici les instruments de la boisson, — et M. Permeke, un débutant, paraît-il, dont la *Vanité et gloire vaincue* représente en groupe une tête de mort, des armes, des bouquins, tout l'attirail enfin de la vie et de la mort. Il y a un an, M. Permeke habitait Blankenberghe où il exerçait le métier d'ouvrier zingueur ; son père était peintre d'enseignes pour les cabarets et les auberges ; cette occupation lui plut : il abandonna sa première profession et se mit, lui-même, à peindre des enseignes. Il le fit avec tant d'ardeur qu'il lui vint un jour en tête de se perfectionner ; il partit pour Bruxelles, y reçut des conseils et des leçons de Portaels et de Roelofs, je crois, — et aujourd'hui, le voilà qui expose. Sa *Vanité et gloire vaincue* est un peu sèche et dure, mais il y a de l'intention et de la vérité ; nous verrons plus tard.

Le *Chat s'amuse*, de M. Van den Bosch, est une amusante fantaisie, pleine de *brio* et très-

lumineuse, qui peut se ranger presque indifféremment dans la peinture de genre ou d'accessoires. Il en est de même du *Vieux-Marché à Florence,* chaud et vigoureux, de M. Meerts, et du curieux intérieur de la *Lucas'Huis,* à *Bruxelles,* de Mlle Van den Broeck.

Parmi les peintres de fleurs, n'oublions pas de nommer encore, en première ligne, les *Azalées*, si largement brossés, de M. Storm de Gravesande, les *Lilas* de Mlle De Vigne et les *Fleurs,* de Mlle Peters, d'une tonalité brillante et d'une facture correcte et distinguée.

XXIII. — LA PEINTURE SUR VERRE.

Tout d'abord, quelques observations.

Il nous paraît étrange que, dans le Catalogue des œuvres exposées, on ait classé les vitraux avec les *Dessins, pastels, gravures* et *lithographies*. Les vitraux doivent être considérés comme peinture « sur verre », soit ; mais enfin, comme peinture, au même titre que les fresques et les panneaux décoratifs.

Par contre, on a classé les vitraux, pour l'obtention des récompenses, dans les 1389 tableaux qui figurent à l'Exposition ; c'est leur laisser, il faut l'avouer, bien peu de chances de succès. Pourquoi ne pas en faire une série particulière susceptible d'avoir, elle aussi, sa médaille ? Ces récompenses sont un attrait et un stimulant pour la plupart des artistes ; si on sacrifie les uns au profit des autres, l'indifférence et le découragement ne se feront pas attendre.

Cela est surtout vrai pour la peinture sur verre dont les frais d'installation doivent être, me semble-t-il, considérables. On risque fort ainsi que les artistes, n'étant plus soutenus par l'espoir d'une récompense, désertent nos expositions les uns après les autres. Cette année

déjà, à peine deux ou trois vitraux figurent au Salon ; une prochaine fois, il n'y en viendra plus du tout.

Les artistes belges se sont malheureusement presque tous abstenus, et encore, ce que les rares exposants ont envoyé au Salon est-il d'une importance très-minime : un vitrail et deux cartons, d'un style soigné, de M. De Craene, une *réduction* de carton de M. Stalins, deux petits portraits du Roi et de la Reine, de M. de Keghel, et une *Fenêtre d'appartement* de M. Van der Poorten, — voilà ce dont se compose l'exposition de nos concitoyens. Le contingent est maigre, il faut bien l'avouer, et nous le regrettons.

Le seul envoi vraiment important est celui d'un artiste français, M. Lorin, de Chartres, dont la renommée est universelle : l'Autriche, l'Australie, l'Amérique, Jérusalem, le Vatican possèdent des verrières de lui. L'un des vitraux qui figurent au Salon, la *Visitation*, d'après le tableau de Sébastien del Piombo, est la copie de l'original qui se trouve dans un des musées de Vienne. C'est une belle et grande page, d'une coloration éclatante et harmonieuse, d'un dessin châtié et d'une superbe ordonnance.

Le *Printemps* est d'un autre genre, plus clair, plus riant et d'une tonalité plus tendre. Le mouvement du corps de cette jeune femme qui personnifie le printemps et qui s'avance en faisant éclore les fleurs sous ses pas, a beau-

coup d'élégance et de jeunesse. Ces deux spécimens montrent chez M. Lorin une grande souplesse de talent.

La peinture sur verre est un art des plus difficiles et qui, dans ces dernières années, a fait des progrès considérables.

Jadis, entre le Xe et le XIVe siècle, au lieu de peindre le verre avec des couleurs fusibles, comme cela se fait aujourd'hui, on n'employait que des verres de couleurs, que l'on coupait en morceaux et que l'on arrangeait symétriquement, comme de la mosaïque, ou que l'on découpait pour en faire des figures ; on réunissait ensuite ces morceaux avec des rubans de plomb.

Ce n'est qu'au XVe et au XVIe siècle que la peinture sur verre atteignit sa plus grande perfection, grâce à des secrets de procédés qui se sont perdus tout à coup et que l'on n'a plus retrouvés.

Heureusement la chimie est venue en aide aux artistes en leur fournissant de nouvelles et puissantes ressources. Il a pourtant été presque impossible, jusqu'à ce jour, d'imiter les vitraux anciens ; M. Lorin l'a essayé en reproduisant deux petites verrières du XIVe siècle dont les originaux se trouvent à Chartres ; nous ne savons s'il y a réussi complétement, par l'impossibilité où nous sommes de pouvoir faire la comparaison ; mais, en tous cas, le travail est fort

curieux comme dessin, comme teintes et comme expression.

M. Lorin expose également deux portraits peints sur verre, — ceux du comte et de la comtesse d'Eu, — remarquables de finesse et de modelé.

XXIV. — LES AQUARELLES ET LES DESSINS.

On dirait que l'on change d'atmosphère quand on passe des salons de la peinture au salon des aquarelles. Une impression toute différente vous saisit ; le soleil semble envoyer des rayons plus doux et plus brillants, l'air est plus fluide, on se sent de meilleure humeur et de plus facile expansion, comme si l'on voyait tout à coup une aurore nouvelle se lever après les ombres de la nuit. Mais aussi, l'aquarelle ! quelle grâce et quelle légèreté ! C'est un souffle, c'est un des réveils du printemps. Entrez dans une galerie de tableaux : ces grands cadres massifs, ces toiles sombres et empâtées, ces vastes salles, tout cela impose et porte à la gravité. Ici, rien de pareil. On s'avance joyeux et la gaieté au cœur, on court à ces pages scintillantes qui sourient à l'entour de vous, et l'on se sent disposé aussitôt, reléguant toute humeur sombre de côté, à babiller et à sourire comme elles. Il ne s'agit plus d'œuvres sévères, longues, patientes, que le peintre a mûries, étudiées, remaniées vingt fois avant de les livrer au public : ce sont ses impressions, ses notes intimes, ses inspirations du moment qu'il lui présente, produites d'un seul jet, libres, spontanées, sans retouches.

L'aquarelle demande le pinceau léger, la main ferme, l'exécution rapide, quelque chose de subit et d'immédiat comme la pensée. La moins achevée est souvent la meilleure. On y reconnaît mieux qu'ailleurs le tempérament de l'artiste, sa personnalité et le caractère même de la nation à laquelle il appartient : la verve sémillante, franche, acérée de l'Italien, tout plein encore de l'esprit des Atellanes antiques, — le travail persistant, ingénieux, merveilleux du fini de l'Anglais, — la distinction du Français, — la gaieté bien portante et la science souvent empesée de l'Allemand.

Il ne faudrait pas juger, d'après les envois faits au Salon de cette année, de l'état de l'aquarelle belge et étrangère. Bruxelles a le privilége d'avoir chaque année, au printemps, une exposition exclusivement destinée à ce genre aimable et aimé, ce qui explique que l'Exposition triennale ne compte qu'un nombre fort restreint de spécimens de la peinture à l'eau.

L'étranger est pourtant représenté d'une façon remarquable par deux artistes de grande valeur : le Français M. Bida, et le Russe M. de Zichy.

Le premier expose deux dessins : le *Repas des moissonneurs* et le *Départ pour le pays de Moab,* d'un crayon correct et d'une gradation de tons chaude et lumineuse, — et une aquarelle : *Jérôme Savonarole*. Celle-ci est réelle-

ment une page magistrale par l'effet puissant de la composition, l'éclat du coloris et le modelé des figures, d'une finesse et d'une vérité extrêmes.

Le second, M. de Zichy, a envoyé trois morceaux de dimensions peu ordinaires dans ce genre, et qui sont toutes, à vrai dire, des fusains, malgré les quelques couleurs que l'artiste a jetées çà et là dans son *Portrait du baron Woldemar de Günzburg* — un délicieux bébé rose et blond dessiné avec une vigueur de touches merveilleuse et un caractère parfait — et surtout dans son *Orgie*, qu'il qualifie, du reste, du nom d'aquarelle, et que l'on a reléguée pudiquement au second rang par respect pour les bonnes mœurs que cette composition court-vêtue semblait effleurer un peu trop.

Le grand dessin du même auteur, représentant le *Dr Martin Luther à la Wartburg*, n'est certes pas moins fait pour effaroucher les bons catholiques... Le saint-père y est traité de la jolie façon, lui et son auguste famille ! Tandis que Luther étudie, découvre les vérités et les lance foudroyantes à la face du monde chrétien, le Pape, dans une sorte d'apparition nuageuse, vient lui offrir de partager avec lui ses richesses, ses palais, ses amours, ses crimes, pourvu qu'il consente à rentrer dans le giron de l'Eglise. Mais le chef de la Réforme

repousse bien loin ces propositions et continue son œuvre grandiose.

On admire dans les dessins de M. de Zichy un souffle puissant, un sentiment dramatique souvent exagéré, mais incontestable, auxquels se joignent une habileté de main et une sûreté de traits peu communes.

M. Frédéric Tschaggeny a recherché aussi l'effet dans son aquarelle : l'*Aumône*, mais il n'a réussi qu'à faire une œuvre d'un aspect brutal et peu agréable. La force du coloris n'est vraiment belle que lorsque les tons s'harmonisent et ne choquent point par leur crudité, comme dans l'*Aumône* de M. Tschaggeny. L'aquarelle surtout ne souffre pas ces lourdeurs inexplicables dans un genre aussi délicat.

Voyez la *Cathédrale de Limbourg (Nassau)* de M. Pecquereau : comme l'ensemble est fin, chatoyant et ensoleillé, dans une tonalité pourtant forte et vive ! M. Pecquereau possède l'art de choisir, avec tact et amour, les sites qu'il peint, et il les rend avec une vérité saisissante. La richesse de sa palette lui offre des ressources que l'on voudrait parfois plus variées et employées plus discrètement, mais qui ne s'épuisent pas.

M. Jacquemart exagère souvent le rôle spontané et léger de l'aquarelle ; ses pages sont enlevées trop sommairement, comme de simples esquisses ; ses couleurs ont de la crudité ;

et l'air ne baigne pas les objets qu'il dessine.

Les aquarelles de M. Stacquet réalisent, à notre sens, les véritables conditions du genre, une grande vigueur de touches, sage et modérée cependant, un coloris brillant, un certain caractère personnel les distinguent et en font des pages remarquables dans leur simplicité.

Il y a plus de douceur et de timidité dans celles de Mlle Strobant, avec un sentiment très-juste et très-délicat. Les *Environs de La Hulpe* et le *Bois de Soignes* méritent particulièrement des éloges. Il y manque peut-être encore la vivacité de pinceau que l'expérience seule peut donner ; le ton général en est un peu jaune ; mais le dessin est châtié et l'impression excellente.

Il faut noter spécialement aussi les *Chantiers à Muiden,* enlevés avec beaucoup de *brio*, de M. Storm de Gravesande, l'*Eglise de Tarragone* de M. Guiaud, les petites aquarelles de M. Uytterschaut et les *Bohémiens*, d'un mouvement si vif et si joyeux, de M. Van Camp.

Parmi les dessins, la *Loge* de M. J.-B. Meunier nous montre une femme assise, au spectacle, au bord de sa loge, et écoutant avec attention l'opéra — ou la comédie — qui se joue devant elle. Cela demanderait un peu plus de distinction et de caractère, mais l'expression est bien rendue et la facture ne manque pas de vigueur.

Les Abandonnés de M. Belloguet ont de la

puissance et de l'effet ; mais comme ces trois types de petits malheureux se ressemblent comme expression et comme physionomie ! On dirait aussi que la photographie a aidé l'artiste, — comme elle a fait dans le *Portrait* de M. Smolders, que l'on croirait sorti en droite ligne des ateliers de M. Géruset ou de M. Ghémar (entrée par la porte cochère).

Le *Portrait* de femme de M. Devaux, d'un procédé bien plus simple et plus large, est charmant de lignes et d'expression.

Les dessinateurs emploient rarement leur talent — et leur patience — à reproduire les œuvres de leurs confrères ; c'est aux graveurs que ce soin revient de droit. Nous avons remarqué cependant une copie très-exacte de la *Folie d'Hugues Van der Goes,* d'Emile Wauters, par M. Danse, — un dessin, fini et caressé comme une gravure, de M. De Mannez, d'après la *Veuve* de Willems, — et un autre non moins bien réussi de M. Franck, d'après le tableau de M. Robert, *Un regret*, qui rend avec beaucoup de fidélité et d'adresse les belles qualités de l'original.

XXV. — GRAVURES, ÉMAUX ET FAÏENCES.

La gravure occupe une place honorable au Salon ; non pas que ses produits soient nombreux, mais il y en a quelques-uns d'excellents et qui méritent l'attention. Le *Triomphe de Galathée,* de M. Biot, d'après Raphaël, possède une admirable faiblesse de burin, une souplesse et une grâce exquises. Il est difficile à la gravure de rendre la chaleur et la morbidesse des chairs éclairées par la lumière méridionale ; M. Biot a surmonté ces difficultés avec un talent dont il faut le louer.

La *Nativité de la Vierge,* d'après Murillo, et *Saint Paul à Ephèse,* d'après Lesueur, de M. Martinet, ont une douceur plus molle qui n'est pas sans charme. La même qualité, avec un peu de froideur, distingue la *Marguerite* et la *Becquée,* de M. Deblois. Il y a, dans la première surtout, une délicatesse, une poésie suave et profonde que l'artiste a su exprimer avec un rare bonheur.

La gravure de M. Barthelmess d'après le *Repos funèbre,* de Vautier, est une œuvre d'un mérite supérieur qui reproduit admirablement les finesses et les expressions du tableau du peintre allemand. C'est tout un poëme que cette

scène émue et prise sur le vif. Les convives sont attablés ; on vient de porter le défunt à sa dernière demeure ; près du lit mortuaire, la mère sanglote, la tête plongée dans ses mains ridées ; en vain tâche-t-on de la consoler. Autour de la table, chacun garde un maintien respectueux et morne, comme il convient ; on cause tout bas, avec toutes sortes de précautions, on se raconte les vertus de celui qui n'est plus, on le plaint, — tandis que là, au milieu de tout ce monde, dont elle semble ne point savoir la présence, une jeune femme — l'épouse du mort, peut-être — accablée sous la douleur qui l'oppresse, songe, inerte et désespérée, et fixe dans le vide ses yeux remplis de larmes. Quel esprit d'observation ! quelle vérité d'expression sobrement obtenue ! La gravure a de plus cet avantage, que la faiblesse de coloris que l'on reproche au peintre n'est pas apparente ici et que ses qualités seules sont présentées au public. Ce n'est certes pas M. Vautier qui s'en plaindra, je pense !

Le caractère du *Damoclès*, de M. Couture, demandait, pour la gravure qu'en a faite d'après ce tableau M. Lévy, un burin plus ferme et plus viril. L'artiste a très-bien rendu le caractère, dans une tonalité accentuée et forte, pleine d'ampleur, comme il convenait au sujet un peu emphatique de l'original.

Et, puisque nous en sommes aux français, mentionnons le superbe portrait de Pie IX,

gravé par M. Gaillard, — un petit chef-d'œuvre.

L'eau-forte, qui a fait tant de chemin en ces derniers temps et qui est aujourd'hui si répandue, ne marque pas suffisamment son importance parmi les œuvres exposées. A peine deux ou trois artistes sont-ils là pour la défendre; mais aussi, ce sont les chefs et les maîtres : M. Jacquemart, avec toute une série d'eaux-fortes d'après des tableaux célèbres de l'école flamande, dont il s'est fait depuis longtemps déjà le reproducteur zélé et dévoué, — M. Teyssonnières, qui dérobe cette fois sa personnalité sous le manteau de Paul Laurens, — et M. Storm de Gravesande, dont le *Retour de la pêche* et les *Ramasseurs de varech* ont un cachet sévère et très-original.

Nous ne nous étendrons pas en détail sur les porcelaines, faïences, miniatures et émaux dont le nombre est fort respectable. C'est un art agréable et difficile, mais fécond en œuvres médiocres et où les bonnes choses sont rares. M. Demol, qui a acquis une certaine renommée en ce genre, a toutes les qualités qu'il faut pour y réussir. Mais la distinction lui manque, et il ferait bien d'employer tous ses efforts à la conquérir, si peu que cela soit. Ainsi, dans son panneau en faïence ayant pour sujet un *Génie accordant sa guitare*, le corps du dieu est dessiné soigneusement et bien modelé, mais le

visage est d'une vulgarité et d'une insignifiance qui n'appartiennent certes pas à un être céleste de l'espèce dont il s'agit.

Les plats et plaques de M. Delin sont d'un beau caractère et d'une coloration riche. M. Dauge s'entend mieux à faire de la peinture sur faïence que de la peinture sur toile : son groupe d'*Amours* est délicieux de légèreté et de grâce.

Voilà à peu près tout ce qui mérite d'être signalé dans cette partie de l'Exposition, — outre quelques peintures sur porcelaine d'après Hamon, Cabanel, Stallaert, etc., dues au pinceau de dames et de demoiselles très-bien élevées, et les émaux curieux et étincelants de Mme Cool et de Mlle Arrighetti.

XXVI. — LA SCULPTURE.

Comme la peinture, la sculpture a fait, elle aussi, sa révolution en essayant de se dégager des langes du classicisme. Seulement la chose était ici moins facile. Les lois de la statuaire restant en somme toujours les mêmes, et l'antiquité nous fournissant des modèles toujours à imiter, on ne pouvait s'en affranchir, et force était bien aux artistes de leur rester fidèles. Le point où portent les efforts des innovateurs n'est point la forme, mais l'idée; il faut que la pensée et le mouvement modernes puissent avoir des accès dans cet art placide et calme qui semble l'idéalisation de la matière. L'expression des physionomies et le costume n'ont pas été facilement reçus dans la sculpture, — ce dernier surtout, qui a semblé pendant longtemps incompatible avec elle. Le critique Beyle affirmait, en 1828, que la sculpture ne peut rien sans le *nu*, et beaucoup pensaient comme lui. Depuis, l'erreur a été reconnue; mais, combien il faut d'habileté pour donner aux vêtements modernes l'ampleur de lignes qu'exige la statuaire !

La *Domenica*, de M. De Vigne, est en ce sens un morceau magnifique. Cette jeune Ita-

lienne est agenouillée pieusement, et, les mains jointes, les yeux baissés, elle prie. L'expression sérieuse et pure du visage, la noblesse de l'attitude et la simplicité du costume qui dessine le corps, donnent bien le sentiment véritable de la sculpture moderne, inspirée des lois antiques. On dirait l'image de la dévotion personnifiée avec une naïveté et une candeur toutes chrétiennes.

Le groupe de *Breydel et De Coninck*, de M. Pickery, est aussi conçu dans l'esprit de notre époque; mais, la grandeur que l'artiste a visée ne réside que dans la forme et non dans le fond; elle est déclamatoire et emphatique. Ces deux héros populaires forment plutôt deux statues distinctes que l'on pourrait séparer sans inconvénient; ce groupe ne « tient » pas assez, me semble-t-il, ce qui nuit à son harmonie. De plus, on ne voit pas les membres et les muscles sous ces draperies lourdes qui couvrent les personnages. Sur une place publique, l'œuvre ferait, sans doute, meilleur effet que dans l'emplacement resserré où elle se trouve à l'Exposition.

Les *Pigeons de Saint-Marc*, de M. Brunin, montrent que l'on peut traiter le *nu* sans aller chercher ses inspirations dans la mythologie. Quel charme pénétrant dans ce jeune Vénitien, assis nonchalamment et souriant aux pigeons de Saint-Marc qui viennent voltiger jusque sur ses

épaules ! L'ampleur des lignes, la noblesse et l'aisance de la pose sont remarquables ; c'est de la sculpture large et robuste ; on sent la chair frémir sous la blancheur du marbre.

Un artiste anglais, M. Ingram, a envoyé une petite statue de plâtre inspirée d'une poésie de Walter Scott : c'est une jeune fille qui dort d'un sommeil de seize ans plein de rêves dorés, la tête renversée, sur la chaise où elle est couchée plutôt qu'elle n'est assise. Il y a dans l'attitude abandonnée de cette vierge suave une grâce extrême et une rare pureté de lignes.

M. Jaquet est toujours, lui aussi, le sculpteur gracieux par excellence, une sorte de Canova doué de qualités précieuses de modelé et de dessin. Son groupe de marbre, *A la fontaine*, est excellent ; je voudrais seulement un peu plus de finesse mutine dans le visage de l'Amour qui souffle à l'oreille de la jeune femme ses conseils pernicieux ; ce dieu malin n'est pas assez beau pour se dire le fils de Vénus et pour que l'on écoute ainsi ses propos.

Le *Faust et Marguerite*, de M. Tantardini, ont toute la légèreté que peuvent avoir deux personnages habillés des pieds à la tête : cela suffit pour faire l'éloge de l'artiste. Le baiser que Faust donne à Marguerite est tendrement, chastement donné — trop chastement même ; il y entre même de la froideur de marbre, et je ne crois pas que les amants que Gœthe a célébrés avaient cette réserve. En somme, le sujet s'ac-

commode mal de la sculpture — et *vice-versa*.

L'abondance des détails nuit au *Moïse sauvé des eaux*, de M. Barsaghi ; ces joyaux, ces ornements, dont la coquetterie a orné l'esclave de la fille de Pharaon, font tort à la simplicité que l'œuvre doit avoir.

Cette simplicité fait précisément tout le prix du *Premier message*, de M. Laumans, — une statue charmante et d'une expression adorable, que l'on a placée malheureusement dans un coin où la lumière l'éclaire fort mal. La jeune fille est demi-nue ; un vêtement tombe de sa ceinture jusqu'à ses pieds ; elle tient à la main une lettre — une lettre d'amour, bien certainement, — qu'elle lit avec avidité. C'est une des belles œuvres du Salon.

On s'est plaint avec raison de l'ostracisme infligé au groupe en terre cuite de M. Lambeaux, représentant une ronde joyeuse de bébés qui dansent en chantant le refrain populaire flamand : *Sa Pater, kies er een nonneken uit!* Ce groupe, qui doit être vu de tous les côtés, est relégué dans un coin où l'on a peine à le voir. Il est vrai qu'il affecte des allures tout à fait indépendantes pour la sculpture d'ordinaire si rigide. Ce n'est pas, en effet, à proprement parler, de la véritable sculpture : c'est de la fantaisie, du caprice, doués d'un mouvement et d'une vie extraordinaires, mais qui ne constitue, en somme, qu'une sorte d'ébauche

presque informe. Perfectionnez-la, caressez-la, finissez-la, l'originalité qui la distingue sera aussitôt de beaucoup amoindrie et le groupe perdra une partie de son prestige. Que M. Lambeaux essaie cependant; il se peut que nous nous trompions et qu'il puisse, dans les proportions importantes qu'il donne à ses ouvrages, faire accepter la fantaisie — qui n'avait trouvé d'accès jusqu'à ce jour que dans la petite sculpture, dont M. Harzé est la personnification spirituelle.

Un Accident, qui a reçu de l'auteur la dernière main, ne peut nous donner une idée complète de son talent; les physionomies, très-justes d'expression, grimacent trop et dépassent la mesure. Il y a chez M. Lambeaux un trop-plein qui doit se dépenser et qui produira sans doute quelque jour des œuvres plus parfaites et non moins personnelles. — On le voit déjà par le troisième groupe de plâtre exposé par M. Lambeaux : « *Dis bonjour!* » et qui représente une mère agenouillée et souriante, enseignant à son petit garçon les premiers éléments de la civilité. Cela est charmant d'attitude et de naturel; l'enfant surtout a une naïveté délicieuse; mais ici encore nous ne sommes en présence que d'un premier jet qui aurait besoin d'un plus complet achèvement. La jambe gauche de la femme est d'une grosseur informe, ses bras sont grêles et maigres; tous les membres enfin sont défectueux : il n'y a que l'ensemble et les

physionomies qui soient d'une exécution à peu près suffisante. — Ce sont là plutôt des négligences que des défauts, et nous avons tout à attendre, pour l'avenir, du talent si franc et si primesautier de M. Lambeaux.

M. Vinçotte, dont le talent est plus sévère, donne déjà plus que des promesses ; sa statue et son buste de *Giotto* le prouvent assez ; ce sont des morceaux de premier ordre, admirables de distinction, de caractère et de sobriété. Nous trouvons cependant le visage de *Giotto* un peu petit; peut-être est-ce là « une erreur de nos sens abusés ; » le buste nous plaît mieux, pour cette simple raison que le défaut n'y apparaît point, — ce qui est de la plus parfaite évidence... On a récompensé M. Vinçotte en lui décernant la médaille d'or ; ce n'a été que justice, et l'on ne pouvait choisir mieux.

L'*Aurore*, de M. Vanderstappen, destinée à orner, comme candélabres, le palais du comte de Flandre, est certainement le morceau capital du salon de sculpture. Dans un travail spécialement décoratif et monumental, l'artiste a su trouver une grandeur et une ampleur de lignes magnifiques. L'Aurore, debout, écarte d'un geste plein de majesté le voile qui couvre sa tête; peu de détails ; une draperie la couvre à mi-corps et retombe en plis larges et souples. Derrière, la torchère d'où la lumière du gaz jaillira à flots produira, croyons-nous, un effet

superbe, la tête de l'Aurore restant plongée dans l'ombre que projette son voile.

La *Femme*, de M. Julien Dillens, est une bonne étude réaliste, d'un aspect peu attrayant, mais fort et vigoureux. Le *Saint Jean prêchant dans le désert*, de M. Lefranc, a de la hardiesse et une sobriété de lignes un peu mince. C'est le contraire qu'il faut reprocher à l'étude de M. De Kesel, *Après le bain :* cette femme qui met irrévérencieusement ses bas devant le monde avant même de passer le plus simple de ses vêtements, est lourde et d'un modelé trop gras ; un peu de maigreur ne lui messiérait pas.

M. Bouré a trois jolies choses au Salon : un *Lion* de dimensions très-réduites et qui n'en est pas moins nerveux et d'un beau mouvement, — un buste magistralement fouillé, — et une statue de jeune garçon nu couché sur le sol et s'apprêtant à surprendre un lézard qui sort de sa retraite. Ce *Lézard* — ou plutôt ce jeune garçon — a de l'élégance et de la sveltesse ; les lignes sont pures et harmonieuses, d'un travail serré et large.

Parmi ces œuvres, qui toutes révèlent à un degré plus ou moins élevé les tendances modernes, il s'en trouve quelques-unes qui, voulant rester classiques, n'ont réussi qu'à être raides et froides, avec un faux style qui n'a rien d'humain. Telle est la *Jeune fille au bain* de

M. Guarnerio, qui n'est rien moins que séduisante, malgré l'étalage de ses appas, la petitesse microscopique de ses mains et la mièvrerie de ses gestes. Telle est aussi l'*Ève* de M. Jean-Fr. Van den Kerckhove, moins compassée pourtant et plus correcte.

Ne quittons pas l'Exposition sans signaler quelques petites œuvres de prétentions moins élevées, mais charmantes à plus d'un titre : le *Petit sabot de Noël*, une adorable fillette de cinq ans, heureuse comme une reine des présents de Noël dont elle est chargée, par M. Itasse, — l'*Araignée* et la *Toupie*, deux bustes très-expressifs de M. Joris, — l'*Insultée*, d'une crânerie puissante et distinguée, de M. Peeters, — le « *N'entrez pas !* » de M. Marsili, — une *Tête de gamin*, très-caractéristique, de M. Elias, — un buste en bronze, *Volumnia*, de M. De Vigne — et les terres-cuites si fines et si spirituelles de M. Harzé.

Les portraits-bustes sont nombreux ; il règne chez beaucoup de gens du monde une maladie qui consiste à vouloir à toute force se faire tailler dans le marbre. Cela produit une quantité déplorable d'œuvres médiocres qui encombrent les Expositions. Il serait toutefois injuste de ne pas accorder une mention particulière aux bustes, très-vivants, de M. Godebsky, de M. Pecher, de M. Chatrousse et de M. Fraikin.

XXVII. — L'ARCHITECTURE.

Les architectes ne se sont guère empressés d'exhiber leurs conceptions à côté des produits de la peinture et de la sculpture. Pensent-ils que le public s'intéresse trop peu à leurs projets froidement présentés sous forme de plans, et préfèrent-ils les leur montrer complétement réalisés? On le croirait, à voir le petit nombre qui s'est donné rendez-vous au Salon.

Nous ne ferons que citer les meilleurs.

C'est d'abord M. Henri Blomme avec deux projets grandioses qui accusent une grande science des styles et une imagination amoureuse des richesses monumentales. Son *Campo-Santo* est un excellent morceau mi-roman, mi-ogival, d'une grande pureté et d'un beau caractère. J'aime moins l'*Arc de triomphe dédié à la Paix;* cette composition immense est trop entortillée, trop peu simple — ce qui nuit à la grandeur imposante qui devrait en être le cachet principal.

M. Léonard Blomme, frère de M. Henri Blomme, est plus pratique; son *Château* et son *Eglise* se distinguent par un emploi très-habile des différents styles appropriés aux besoins de la vie moderne.

Le projet d'*Hôtel de ville*, de M. Dumortier, est remarquable par son caractère sévère et sobre qui convient parfaitement à ce genre de monuments publics. L'artiste y a adjoint une salle de justice de paix et un musée archéologique ; peut-être le projet est-il destiné à quelque ville de province qui ne peut se payer le luxe de plusieurs monuments ; sinon, je ne comprendrais pas trop cette destination toute spéciale et qui n'a, dans l'ensemble, qu'une importance tout à fait secondaire.

Outre ces projets qui attendent qu'on veuille bien les exécuter, voici des dessins et des plans dont la réalisation est accomplie, ou tout au moins en voie d'accomplissement, — et cela dans notre bonne ville de Bruxelles elle-même.

La *Façade monumentale*, due à M. Carpentier et qui sera construite place de Brouckere — on y a déjà mis la main — est destinée à servir de point de vue au boulevard Central, quand l'horrible temple des Augustins se décidera quelque jour à disparaître. L'aspect en est simple et grand, quoique un peu massif ; un groupe allégorique surmonte l'édifice, sur lequel on lit ces mots : *Grand hôtel central*. Avis aux voyageurs.

Près de là, s'élèveront les locaux de la *Société Royale de la Philharmonie*, qui s'achèvent en ce moment. Ici la fantaisie et le caprice se sont donné libre carrière. Les lignes élé-

gantes du style mauresque serpentent au milieu des ors et des peintures répandus à profusion ; autant que l'on en peut juger par cette esquisse, l'effet sera splendide et d'une richesse de fort bon goût — dont il faut louer l'architecte qui a conçu les plans, M. Hoste.

Puis, viennent la *Façade de l'hôtel de M. Numa Gautier*, construite par M. Van Autgaerden et qui est, à notre avis, une des choses les plus distinguées et les plus réussies du boulevard du Nord, — et enfin une *Habitation privée*, située à l'avenue du Midi, d'un style flamand très pur et très-pittoresque, de M. Jamaer, — à qui l'on doit aussi un remarquable projet de transformation de la Montagne de la Cour, exposé au Salon en attendant que nos édiles l'adoptent — et le fassent exécuter.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

PRÉFACE 1

LE SALON 1

I. — LES GRANDES TOILES.
Hermans. — Slingeneyer. - Becker — Falguière. — Meunier. — Mellery. - Goupil. 3

II. — QUELQUES PEINTRES D'ENFANTS.
Agneessens. — Wauters. — Carolus Duran. — Cluysenaar. — Jean Verhas. — Van Camp. — Horowitz. — Lobrichon. — Mme Alma Tadema 15

III — LA PEINTURE RELIGIEUSE.
Introduction. — Thomas — Muller. — Itenbach et Janssens. - Ronner. — Charlet. — Van Hammée. - Vankeirsbilck 23

IV. — LA PEINTURE D'HISTOIRE.
Introduction — De Biefve. — Mérino. — Folingsby.— Van Severdonck. — Van den Bussche. — Cluysenaar. — Lebrun. — Legendre. — Albert De Vriendt — Julien de Vriendt. — Vinck — Fraustadt. — Van der Ouderaa. — Neuckens. — Ooms. — Hennebicq. — Markelbach. . 31

V. — LES ÉTUDES DE NU.
Introduction.— Comerre. - Dupain. - Begas.— Schauss. — Mme Salles-Wagner. - Dell'Acqua. Legendre. — Bertrand. — Carolus Duran. - Durangel. — Starck. . 67

VI. — LES SUJETS MYTHOLOGIQUES.
Introduction. — Jobbé-Duval. - Van Biesbroeck. — Maignan — Stückelberg. — Sunaert 87

VII. — Les Grecs et les Romains
Introduction. — Coomans. — Baur. — Stallaert. — Ivon. 93

VIII. — Les Égyptiens et les Chinois.
Alma-Tadema. — Van Hammée. — Delamare 103

IX — Les orientales.
Slingeneyer. — Leygue. — Verlat. — Vernet-Lecomte. — Dell'Acqua. — Dillens. — Verdyen. — Tschaggeny — Agneessens 109

X. — Les portraits.
Introduction. — Vinck. — Gustave Richter. — Cluysenaar. — Wauters. — Landelle. — Robert — Verdyen. — Schlesinger. — Philippet. — Fantin-Latour. — De Winne. — Nisen. — Van Havermaet. — De Gebhardt. — Siberdt. — Sohn. — Stückelberg. — Robert. — Sacré. — Carlier. — Carolus Duran 115

XI. — Le paysage.
Introduction. — Corot. — Gabriel. — Huberti. — Toussaint. — Hagemans. — De Knyff. — Sacré. — Verheyden. — Dubois. — Boulenger. — Coosemans. — Lamorinière. — De Schampheleer. — Quinaux. — Derickx. — Verstraeten Roffiaen. — Richet. — Beughem. — Van Luppen. — De Baerdemaeker. — Roelofs. — Keelhoff — Kuhnen — Van Seben. — Mme M. Collart. — Kröner. — Münthe. — Asselbergs. — Baron. — Rosseels. — Kindermans. — Chabry. — Heymans. — Breton. — Mlle Beernaert. — Carlier. — Van Leemputten. — Benonville. — Ligny. — Pauli. — Mlle Héger. — Speeckaert. — Tscharner. — Stortenbeker. — Montigny. — Bilders. — De Marneffe. — Pelouse. — Luminais. — Verhaeren. — Verheyden. — Lauters. — Storm de Gravesande. — Nilor. — Dandoy. — De Bock . . . 129

XII. — Les animaliers.
Introduction. — Verwée. — Robbe. — De Haas. — Jochams. — Bourlard. — De Cock. — De Beul. — C. Van Leemputten. — Woutermaertens. — Ter Meulen. — Mali. — Schreyer. — Ch. Tschaggeny. — Veyrassat. — Montigny. — Von Thoren. — Lambrichts. — Mme Ronner 151

XIII. — Les marines.
Mols. — Meyers. — Heymans. — Wolters. — Achenbach. — Francia. — Ziem — Durand-Brager. — Fr. Musin. — Breton. — Mesdag. — Bouvier. — Weber. — Vernier. — Van Heemskerck. — J. Gérard. 161

XIV. — Les peintres de villes.
Mols — Stroobant. — Bossuet. — Carabain. — Mellery. — Springer 167

XV. — Le genre.
Introduction. — Hermans 171

XVI. — Le genre : femmes et jeunes filles.
Mme de Senezcourt. — Accard. — Truenfels. — Ag. Stevens. — Hermans. — Franz Verhas. — Dubois. — Ch. Verwée. — Linnig. — De Bruycker. — Maignan. — Plassan. — Serrure. — Herbo. — Jacob. — Claude. — Wannenberg. — A. De Vriendt. — Tchoumakoff 1 3

XVII. — Le genre : les sujets comiques.
Meerts. — Ravet. — Bakkerkorff. — Col. — Glibert. — Boks. — Gons. — Delbeke. — Cap. — De La Hoese — Jacomin. — Brillouin. — De Los Rios. — Sonderland. — Hiddemann 195

XVIII. — Le genre : les petits drames.
Israëls. — Struys. — Zuccoli. — Heyermans. — Carpentier. — Sacré. — Chierici. — Carstens. — Sodar. — Soubre. — Van der Velden. — Salentin 207

XIX. — Le genre : scènes et fantaisies.
David et Pierre Oyens. — Bles. — Henkes. — Goupil. — Volkhart. — Anthony. — Peerdt. — Koller. — Ed. Richter. — Hillemacher. — Van den Kerchove. — Grandjean. — Castiglione. — Ten Kate — Rota. — Dansaert. — Bianchi. — Guglielmi. — Meunier. — Ringel. — Jacobs. — Dauge. — Madiol. — Haseleer 213

XX. — Le genre : peuple et bourgeoisie.
Taelemans. — Henri De Braekeleer. — Impens. — Induno. — Struys. — Stobbaerts. — De Bochmann. — Wagner. — Th. Gérard. — Burgers. — Ringel. — Van Hove. — Blommers. — Herbo. — Cogen 221

XXI. — Le genre : les militaires
Detaille. — Hubert. — Van Severdonck. — Lesrel. — Blanckaerts 231

XXII. — Fleurs, nature morte et accessoires.
Mlle Van de Sande-Bakhuysen. — Mlle Roosenboom. — Mlle Dubourg. — Huygens. — De Bruycker. — Ragot. — Robie. — Foret Verhoeven. — De Noter. — Koller. — Comte. — De Wit. — De Nayer. — Permeke. — Van den Bosch. — Meerts. — Mlle Van den Broeck. — Storm de Gravesande. — Mlle De Vigne. — Mlle Peters. 235

XXIII. — La peinture sur verre.
Introduction. — De Craene. — De Keghel. — Stalins. — Van der Poorten. — Lorin 241

XXIV. — Les aquarelles et les dessins.
Introduction. — Bida. — De Zichy. — Fr. Tschaggeny. Pecquereau. — Stacquet. — Mlle Stroobant. — Storm de Gravesande. — Guiaud. — Uytteschaut. — Van Camp. — J.-B. Meunier. — Belloguet. — Smolders. — Devaux. — Danse. — De Mannez. — Franck 245

XXV. — Gravures, émaux et faïences.
Biot. — Martinet. — Deblois. — Barthelmess. — Lévy. — Gaillard. — Jacquemart. — Teyssonnières. — Storm de Gravesande. — Demol. — Delin. — Dauge. — Mme De Cool. — Mlle Arrighetti 241

XXVI. — La sculpture.
Introduction. — De Vigne. — Pickery. — Brunin. — Ingram. — Jaquet. — Tantardini. — Barsaghi. — Loumans. — Lambeaux. — Vinçotte. — Vanderstappen. — J. Dillens. — Lafrance. — De Kesel. — Bouré. — Guarnerio. — J. Van den Kerckhove. — Itasse. — Joris. — Peeters. — Marsili. — Elias. — De Vigne. — Harzé. — Godebski. — Pécher. — Chatrousse. — Fraikin. . . . 255

XXVII. — L'architecture.
Henri Blomme. — Léonard Blomme. — Dumortier. — Carpentier. — Hoste. — Van Autgarden. — Jamaer . . 263

89-B7/19

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01031 4116